

عبد الفتاح كيليطو

الأدب والغرابة

دراسات بنيوية في الأدب العربي

الأدب والغرابة

دراسات بنيوية في الأدب العربي

للمؤلف في دار توبقال

الحكاية والتأويل، ط 2 ، 1998؛
أبو العلاء المعري أو متاهات القول، ط1، 2000؛
المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ط 2، 2001؛
لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ط 2، 2001؛
حصان نيتشه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط 2، 2005؛
الغائب، ط 3، 2006.

عبد الفتاح كيليطو

الأدب والغرابة

دراسات بنيوية في الأدب العربي

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدارالبيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)
الموقع : www.toubkal.ma البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الثالثة 2006

الإيداع القانوني رقم: 2006/2223

ردمك 9-00-496-9954

كلمة

في يوم من أيام سنة 1968 أو 1969، سمعت أساتذة فرنسيين يتحدثون عن العدد الثامن من مجلة لم أكن أعرفها، **كومينيكاسيون**، قالوا إنه عدد مخصص للتحليل البنيوي للسرد ويتضمن مقاربة جديدة للأدب. كنت حينئذ أستاذا مساعدا في قسم الفرنسية، وعلى العموم كنت راضيا عن طريقتي في تناول النصوص الأدبية، طريقة أصفها الآن بالتقليدية، تكتفي بتسجيل بعض الخواطر والارتسامات العابرة. ما كنت أقرأه من دراسات عن الأدب لم يكن يفاجئني، ولم أكن على أي حال أنتظر مفاجأة ما.

ولكي لا أتخلف عن الركب بادرت إلى قراءة المجلة، إلا أنني لم أفهم شيئا. أسماء باحثين لم أسمع بهم من قبل، مفاهيم جديدة، إحالات ومراجع غريبة، مواضيع غير معتادة ! كنت متعودا على قراءة الأدب الرفيع (دوستويفسكي، بروست، فلوبير، كافكا)، أي ما يدرس أو يشار إليه في المدارس والجامعات، ولم أكن أتصور أن الأسطورة، والخرافة، والنكتة، والقصة المصورة، والرواية البوليسية، يمكن أن تصير موضوع دراسة جادة. لهذا اندهشت كثيرا عندما وجدت، في المجلة المذكورة، من يتناول بالتحليل روايات يان فليمينغ التي تحكي مغامرات جيمس بوند. كيف يجوز التخلي عن الأدب العالي والانكباب على دراسة كتب لا تصلح إلا لذوي الأذهان السخيفة؟

لم أفهم شيئا، أو على الأصح لم أرغب أن أفهم؛ كانت هناك عقبة نفسية لم أكن مستعدا لتجاوزها. كان يعز علي أن أهتم بما لم أتعلمه من أساتذتي وأن أتخلى عما اعتدت عليه وألفته.

ولكن شيئا ما كان يتهيأ ويتحرك في السياق الجامعي، وكان لا بد لي (ولغيري) من التفكير في تجديد تكويني. كان الطلبة حينئذ من مستوى عال، يقرؤون كثيرا ويخوضون بحماس في مناقشات لامنتهية. ومرة قال أحدهم لمحاضر أتى من فرنسا: كيف تتحدث عن الأدب دون أن تذكر ديريدا وألتوسير؟ اندهش المحاضر المسكين، لكن الطالب لم يرحمه وعاجله بسؤال ثان: ماهي منطلقاتك الإيديولوجية والمنهجية؟ من أي مكان تتحدث؟ سؤال رهيب حقا، ولشد ما كنت أخشى أن يلقى علي... ولما حل رولان بارت بالمغرب، سأله الطلبة: ما فائدة البنيوية بالنسبة لبلد من العالم الثالث ؟ قد يبدو هذا السؤال مشاكسا مستفزا، ولكنه مع ذلك في محله لأنه يضع ظاهرة فكرية في سياق تاريخي معين وحيز محدد؛ سؤال يختلف على كل حال عن السؤال الساذج الذي كنا نتداوله فيما مضى: ما فائدة الأدب ؟

وشيئا فشيئا أخذت تطفو فكرة إعادة النظر في المقررات والمناهج وطرق التدريس، وهي ظاهرة اكتسحت آنذاك الجامعات الأوروبية كالموجة العارمة. لم أكن مؤهلا لتدريس الأدب على ضوء العلوم الإنسانية، لكنني اضطررت إلى رفع التحدي، وما شجعني على ذلك أن الاهتمام بالشأن الثقافي كان يتسم في تلك الفترة بالحماس، يحدوه الشغف وروح المنافسة الشرسة. كان علينا أن نبدأ من الصفر، وكان أمامنا برنامج دراسي شاسع. كنا مثلا ننتظر بفارغ الصبر صدور أعداد مجلة شعرية الفرنسية، وكان صدور كتاب لتودوروف يشكل حدثا مهما.

في ذلك الجو ومع مرور الأيام، تغيرت نظرتي إلى الأدب: لم أعد أقرأ كما كنت أفعل في السابق، وعندما تتغير القراءة، تتغير الكتابة لا محالة. ولعل القارئ يلمس ذلك عندما يتصفح هذا الكتاب.

تقديم

يشتمل هذا الكتاب على مجموعة دراسات تَنْدرج فيما يُسمّى «النقد الأدبي». إنها دراسات متنوعة، لكنها تستجيب لاسْتمرارية معينة كما يوضح الكاتب ذلك.

من جهة ثانية، يمكن إعتبار هذا الكتاب ذاته، بمثابة مدخل لنقد أدبي جديد يأخذ على عاتقه التراث العربي وكذلك النظريات الحديثة المتصلة بمَوْضُوعة الكتابة.

لكنَ، كيف يمكن تقديم كتاب عندما يقدم هذا الكتاب نفسه بنَفْسه من حيث إنه يخْضَع لاستقلال صارم؟

يمكن التمييز، بإجمال، بين ثلاثة أنماط من التقديم:

1) مقدّمة تَقْريظيّة في غالب الأحيان لا تُضيف شيئا إلى الكتاب المقدَّم. ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية. إنّها مقدمة تتوخّى أن توجّه القارئ وأن تَشْرطه، وأن تُعطيه حُكماً مسبقا على قراءته.

2) مقدمة نقدية تدخُل في حوار مع الكتاب المقدَّم، تُحلّله لفائدتها الخاصة مع مُساءلته وعدم الاستسلام لما يُقدمه: ومن الضروري أن يكون هذا النقد مُتَنبّهاً بالقدر الكافي الذي يُتيح إبراز أصالة الكاتب، وأن يكون مُتباعداً بما يكفي لكيْ لا يختلط صوتُه بصوت الكتاب.

3) مقدمة موازيةٌ للنّص: وتكون مستقلة تماما عنه. إنها إذن

مقدمة جدّ غير مباشرة. هذه المقدمة، مع احتفاظها بحريتها، يتحتّم عليها أن توجّه انتباهها للتّيمات والأسئلة المطروحة. فلا نصٌّ الكاتب يجب أن يُلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب: فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص.

لنتقدم قليلاً. إن نيةَ الكاتب عبد الفتاح كيليطو، ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات: الأدب، النوع، النص، تاريخ الأدب، السرد... وفعلاً، إنه يُعرف كل موضوعة من هذه الموضوعات بانتباه مُحْترز، وبطريقة تدريجية. إلا أنه انتباهٌ مصحوب بنوع من المكْر النّادر في مجال النقد الأدبي. فلكَيْ يوجد هذا الأخير، يتحتّم عليه أن يكون «نقديّا»، أي أن يتمثل نظريات ومناهج التحليل؛ ومن جهة ثانية يتحتم عليه أن يكون «أدبيا» وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط، من الحديث عنها بدقّة، بل من أن يصبح فنّاً للكتابة الخصوصية، وفنّاً مُتناصّاً، أي كتابةً نقدية بالمعنى العميق.

أسوقُ مثلا على ما حقّقه كيليطو: عندما يحدثنا عن الحريري أو عن الجرجاني أو عن ألف ليلة وليلة، فإنه يسعى بالتأكيد إلى تحليل بنية المقامة أو بنْية النحو العربي أو بنية الحكاية العجيبة، إلا أنه، إضافةً إلى ذلك، يُقدم لنا متعة مزدوجة: متعة قراءة هؤلاء الكُتّاب، ومتعة قراءته هو بصفته ناقداً أدبياً. إنها متعة يقظة وماكرة: إنها الابتسامة المقلقة لهذا المحلّل.

ظاهريا، نحن أمام خطاب أسْتاذي متوفّر على جهاز من المراجع والمصادر والمناقشات اللامُنتهية بين أساتذة جديين جد مُتحذلقين في غالب الأحيان مما يجعلهم يُنصتون إلى أنفسهم وهم يتكلمون بدون أن يُقطبوا حواجبهم، وكأنما العالم مسرح لندوة كونية! ظاهرياً، قُلْتُ، وأنا أظن (أكثر من الظن) بأن كيليطو أراد أن يقدم هنا صورة

كُرسّي فارغ لأستاذ جامعي مُختف في مكان لا يعلمه إلا الله. وأنصح القارئ بألاّ يجلس على ذلك الكَرسي، لأنه يخاطر بألا يُلقي عليه سوى ظلّ الطالب الأبدي.

اذن، فإن كيليطو يستعمل الأسلوب الأستاذي (المهيمن على النقد الأدبي) بالقدر الذي يكون معه هذا الأسلوب فاعلا؛ وفي الوقت نفسه، ينتقده ويخضعه لتحليل تناصي، تحليل يُكتب تدريجياً. ذلك أن الأسلوب الأستاذي ينتمي أوّلاً إلى كلام تعليمي. ويجب أن نُدقق: فالكتابة ليست مجرد نقل للكلام، بل على العكس، تعمل ضد الكلام أو على الأقل تعمل بطريقة موازية لهُ. فالشخص الذي يكتب هو أولا ذلك الذي لا يتكلم أثناء الكتابة. الكلام ليس هو الكتابة، والعكس بالعكس. يبدو هذا الاقتراح بسيطاً، لكنه، عملياً، يَجُرُّ إلى عواقب جوهرية بالنسبة لمفهوم اللغة. إننا نضحك من ذلك الذي يتكلم مثل كتاب، وهذا شيء طبيعي، لكننا لماذا لا نضحك من ذلك الذي يتكلم وهو يظن أنه يكتب؟ مع أن هذا هو الشائع خاصة في هذه الأزمنة التي يسود فيها الكلام المحترف وكلام الصحفيين.

إن الكتابة تنْبني في الاختلاف مع الكلام وذلك بالقدر الذي يتحتم عليها ألا تُقلده مطلقاً، ولا أن تستنسخه طبق الأصل؛ بل، بالأحرى، الكتابة تغير الكلام، وبتغييره وتحويره تُجمّل اللغة. إنّها، وبالأخص الكتابة الشعرية، توفّر أعلى طموح، أي تحقيق التّماهي التّام بين الكلمة والشيء، بين الشيء وإيقاع الجسد، حينئذٍ تنبثق أنشودة الفكر.

على أنه يجب ألا نظن بأن مثل هذا التعارض بين الكلام والكتابة هو تعارض مطلق: بل يجب أن ندرك بأن إيقاع الجسد هو ذاته حركةُ اللغة. فأنْت، أيها القارئ، عندما تكتب، فإنك تعمل انطلاقاً من قوانين

للكتابة لها استقلالُها مثل جميع قوانين الفن، إنه لا يكفيك أن تعرف الآداب وتقاليدها بل المطلوب منك، عن طريق الصوت اللاشخصي للغة، أن تنساها داخل إيقاع جسدك. فكما أن حياتك شخصية بالنسبة لك، فإن أي أحد لا يستطيع، حسب هذا المبدأ، أن يكتب بدلاً عنك. ستكون لوحدك أمام شساعة كل لغة؛ وستبدأ تجربتك معها في السّراء والضرّاء.

فعلاً، إن هذا الاختلاف بين الكلام والكتابة يقع داخل اللغة: وهنا تكمن الازدواجية اللغوية الأولى، إذا صحّ التعبير.

إن عصرنا قد أنجز، في هذا المجال، خطوة داخل الفكر. ومفهوم اللغة لم يعد يُعتبر بصفته وحدة في نسق إشارات تستطيع الذات Le sujet (والذات غير مقتصرة على الإنسان) أن تتحكّم فيه كيفما تشاء. إن اللغة ولغة الحديث، هما ذاتهما المحرّكان النشيطان للإنسان ولفكره ولجسده ولكينونته. ليست اللغة جزءاً من الإنسان، بل هي أُفُقُ استطاعته (وعجزه كذلك) في أن يعيش حياته وموته وذلك بالتكلم عنهما وبكتابتهما مع أكثر ما يمكن من الدّقة.

تلك بعض الخواطر عبّرتُ عنها هنا باختصار، وأتمنى للقارئ أن يقرأ هذا الكتاب الصغير بمُتْعة مُتنبّهة.

الرباط، 6 أبريل، 1982

عبد الكبير الخطيبي

افتتاحية

الدراسات التي يشتمل عليها هذا الكتيّب[1] موزعة إلى قسمين. القسمُ الأول يهتم بتوضيح بعض الكلمات: النص، الأدب، النوع، السرد، تاريخ الأدب. القسمُ الثاني يهتمّ بتحليل بعض المؤلفات الكلاسيكية: أسرار البلاغة، مقامات الحريري، مقامات الزمخْشَري، مُلْحَة الإعراب، حكاية السندباد. هذا لا يعني أن القسم الثاني «يطبق» العموميات الواردة في القسم الأول، فكل دراسة مستقلةٌ بذاتها وليست بحاجة إلى أن تستند إلى جاراتها. ومع ذلك يبدو لي أن مفهوم الغرابة يجمع هذا الشتات.

السَّردُ يبتدئ عادة بوصف سفر أو انصراف أو ذهاب. ما أكثر الروايات والأفلام التي تُفتتَح بمشهد طائرة تقلع أو سيارة تندفع أو فرس ينطلق أو قطار يستعد لمغادرة المحطة أو طائر يطير أو باخرة تبحر ! هذه الحركة تنقل البطل من فضاء إلى فضاء وتثير السؤال المعروف: ماذا سيحدث؟ ليس من الضروري ان ينتقل البطلُ إلى فضاء عجيب تسكنه الجن والعفاريت. المهم هو أن يجد نفسه في

1. أعدّت ما بين 1975 و1980، ولما فكرت في جمعها حذفت منها الفقرات التي بدت لي سخيفة أو «متجاوزة». هذا لا يعني أنني راض عن الصفحات التي احتفظت بها. إن من مارس الكتابة يعرف أنه لا يرضى كل الرضى إلا عن الكتاب الذي لم يكتبه بعد، الكتاب الذي يحمله في ذهنه على شكل صور وخطوط وأشباح...

فضاء «آخر» لا يعرفه، أو سَمع به فقط، أو تغيب عنه مدة طويلة، أو لم يكن يتصوَّر أن يجتاز يوماً مدخله.

ليس البطل وحده الذي يتحرك. القارئُ بدوره ينتقل من فضاء (البيت، قاعة السينما) إلى فضاء الحكاية وإلى زمن الحكاية. عملية القراءة مرسومة في افتتاحية السرد[2]: عندما تدخل منزلاً أجنبياً فانك لا تكتفي بفتح الباب (الكتاب)، لابد لك من اجتياز «عتبة»، وبعد ذلك لا تدري اين ستتجه بك أقدامُك.

والشعر؟ ان قراءة قصيدة تحملك إلى فضاء لغوي مخالف لفضائك اللغوي اليومي، فتلتقي بصياغات وتعابير وأوزان وقوافي لا يعنُّ لك ان تستعملها في مخاطباتك. عندما تتكلم أو تكتب فإنك تتجنب التكرار جهد الإمكان (تذكَّر عناءك وأنت تلميذ تحرص على أن لا تكرر الكلمة نفسها في تمرين الانشاء). لكن التكرار يصير فضيلةً في الشعر...

الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمْر بمؤلفات قديمة تحدُّها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها. ما أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجولون في الحاضر، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون (أوْ لا يبالون) باجتيازها، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجْلاً ويؤخّرون أخرى! على أيٍّ حال كلّنا يعْلم أن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهونٌ بتحديد الغرابة.

2. في السنوات الأخيرة ظهرت في فرنسا عدة دراسات تصبّ اهتمامها على افتتاحية السرد (الكلمات الأولى، الجملة الأولى، الصفحة الأولى...) وتبرز «عتبة» القراءة إلى جانب «عتبة» الحكاية. انظر مثلا مقال دوشي.

القسم الأول

النصُّ الأدبيُّ

في حديثنا المدرسي، وفي مُناسبات أخرى، نستعمل كلمة «أدب»، إلا أننا في الغالب لا نفكّر أوْ لاَ نرغب في تحديدها وتوضيح معالمها. فكأنّ المدلول الذي تؤديه معروف وطبيعي ولا يشكل معضلة خليقة بأن تؤدي إلى دراسة مستقلة وجديّة. وهكذا نلاحظ أن مقرراتنا، سواءٌ بالعربية أو بالفرنسية، لا تتضمن أية فقرة تعنى بهذه المسألة وتتناولها من كل جوانبها. والغريب أن العديد من الكتب التي تطلع علينا تحت عنوان: «تاريخ الأدب» (العربي أو الفرنسي) تمضي في سبيلها دون أن تشعر بأدنى حاجة إلى تعريف الكلمة السحرية، بل لا تعلن عن الدوافع التي أدت بها إلى اختيار نصوص معينة وإلى دراستها على أساس أنَّها نصوصٌ أدبية.

صحيح أنّ بعض الدراسات تهتم بالأثر الذي تخلفهُ -أو يجب أن تخلفهُ- النصوص الادبية في المجتمع. لكنّ هذه الدراسات تمر بجانب المسألة التي نحن بصدد إثارتها، لأنها تصب اهتمامها على وظيفة الأدب وتفترض أن طبيعة الأدب معروفة. فإذا أردنا أن نخْرج

منَ الحلقة المفرغة («الأدب هو الأدب») فلا بدّ أن ننتبه إلى توضيح القرار الضمني الذي يجعلنا نصفُ بعضَ النصوص بأنها نصوصٌ أدبية.

إلا أننا عندما نحاول القيام بهذا العمل نجدُ أنفسنا أمام سؤال لم يكن في الحسبان. ذلك أننا انزلقنا، بدون شعور، إلى استعمال كلمة سحرية أخرى وهي كلمة «النّص». لهذا فانه ينبغي قبل كل كلام عن الأدب أن نوجه جهدنا إلى تعريف النص بصفة عامة. فما معنى النص؟

أول ما نلاحظ أن كلاماً ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة. فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المُنْتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافةٌ مَا نصّاً قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب. في هذا الإطار أشار بعض السِّيمْيائيين[3] إلى أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها ويجعل منها نظاماً موحَّدا ومُتلاحم الاجزاء. هذا ما كان يحدث مثلا للرحالة العرب عند اجتيازهم لحدود مملكة الاسلام، حيث كانوا يشعرون بمزيج من الدهشة والنفور، وهو شعور نابعٌ من كونهم لم يكونوا في الغالب يلمسون الثقافات الأجنبية كوحدة عضوية تتمتع بنظام محكم وكامل. إذا قبلْنا هذه الفكرة نستطيع ان نرسم الجدول التالي:

ثقافة ≠ لا ثقافة

نظام ≠ لا نظام

وإذا أخذنا بفكرة أن الثقافة مكوّنَةٌ من مجموعة من النصوص فإنه يتعين علينا أن نضيفَ إلى الجدول ما يلي:

3. لوتمان، 1975، ص.97.

نص ≠ لا نص

هنا لابد من الإشارة إلى أننا عندما نتكلم عن النص، فإننا نفترض عادة وجودَ اللاّنص؛ علينا إذن أن نبين الفرق بين النص واللاّنص. فمثلا هل نعتبر المكالمة الهاتفية نصاً؟ هل الحوار اليومي المتقطع نقول إنه نص؟ قد يقال بأن النص هو ما هو مكتوب. ولكن، هل الإعلانات التي على واجهات المتاجر تعتبر نصاً؟ وما هو المصير الذي نخصّصه للإعلان عن بيع سيارة في جريدة؟

كيفما كان الحال فإنه لا يكفي أن تكون هناك جملةٌ أو مجموعةٌ من الجُمَل، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، لنقرر بأنها نص. لابد من شيء آخر، لابد أن تحكم عليها الثقافةُ المعنية وترفعها إلى مرتبة النص. فحسب لوتمان وبياتيغورسكي[4] توجد في كل مجموعة بشرية نسبةٌ ضَخمة من الأقوال هي بمثابة لا نصوص وكالخَلْفيّة التي تنْبعُ منها النصوص. كيف تتم التفرقة بين النص واللاّنص؟ كيف يصير قولٌ ما نصاً؟ العملية تتمُّ إذا انضاف إلى المدلول اللغوي مدلولٌ آخر، مدلول ثقافي يكون قيمةً داخل الثقافة المعنية. اللاّنص يذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر إليه إلا من هذه الزاوية. أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص. الحكم والأمثال لها صياغة تميّزها عن غيرها من الأقوال التي لا تعتبر نصوصا. هذا لا يعني أن اللاّنص ليس له تنظيم، إلا انه تنظيم لغوي ولا يستشف منه - بخلاف النص - أيُّ مدلول ثقافي. وربما نستطيع أن نلمح نوعاً من المشابهة بين النص والثقافة من جهة وبين اللانص واللاثقافة من جهة أخرى فنقترح القول بأن علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللانص باللاثقافة.

4. 1969، ص. 206-207.

النصّ: الثقافة : اللاّنص : اللاثقافة.

وما دام النص له مدلول ثقافي فإنه يُحتفَظ به ويخشى عليه من الضياع. فهو لهذا السبب يدَوَّن ويحْصَر بين دفَّتيْ كتاب[5]، إلا أنه لا يكفي أن يكتب قول ليصير نصاً. لا ينبغي أن ننسى أن النص يكون نصا حسب وجهة نظر ثقافة معينة. ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرةً انتشاراً واسعاً، يمكن اعتبار التدوين معياراً كافياً إذ لا تدوّن إلا النصوص، وهذا ما حصل مثلا في العصر الكلاسيكي العربي. أما في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشاراً واسعاً، فإن التدوين ليس بالمعيار الكافي.

النص لا يُدوَّن فقط بل يُحرصُ على تعليمه. فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلا الأقوال التي تعتبر نصوصاً أي الأقوال التي يجب الأخذُ بها والاستشهادُ بها والنسجُ على منوالها والعملُ بمقتضاها. وبما أن النص يكون عادة عسيراً أو غامضاً أو «غنياً» فإنه لابد من مُفسّر أو مؤوِّل يوضح جوانبه المظلمة[6]. لنتذكر فقط التأويلات التي أثارها كتاب سيبويه و**مفتاح العلوم** للسكّاكي.

والتفسيرُ بدوره قد يصبح نصاً ويحتاج إلى مفسِّر جديد وهَلُمّ جراً. وهنا لابد من التأكيد على العلاقة التي تربط النص بالتعليم. فالتعليم هو الذي يحقّقُ الهدفَ الذي يرمي إليه النصُّ، وهذا الهدف هو التكرار والاجترار. ولابد كذلك من الإشارة إلى أن اللاَّنص لا يُفسَّر ولا يؤَوَّل ولا يُعلَّم ولا يحْظَى بأي اهتمام، بل لعل انعدام التفسير يشكّل مقياساً كافياً لتعريف اللانص. **ألف ليلة وليلة** لم تفَسَّر لأنها -

5. المرجع السابق، ص. 206.
6. المرجع السابق، ص.211.

حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية ـ لم تكُن تعتبر نصًا. كان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحدد النص. ومنْ بين العوامل المحددة للنص غموضُ الدلالة كما أسلفنا وكذلك نسبةُ القول إلى مؤلّف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصاً. فإذا كان الكلام لا يحصى فإن النصوص ـ كما يقول ميشيل فوكو ـ نادرة[7]. ومن جملة الأسباب التي تفسّر هذه الندرة وجوبُ تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يُعْتَدُّ بكلامه[8].

تنقصنا دراسة تبين كيف يتحول متكلم إلى مؤلف حُجَّة. لا بأس هنا من إعطاء بعض الإشارات العابرة حول هذا الموضوع. إذا تصفحنا وفيات الأعيان لابن خلّكان فإننا نلاحظ أن المؤلف الحجة ليس له طفولة. الطفولة فترة حتمية يمر بها الإنسان إلا أنها ليست ذات بال بل يجب التحرر منها ونسيانها. لذلك فهي لا تستحق الذكر، تماما كاللانص. ابن خلكان لا يهتم بالمؤلف الحجة إلا عندما يلتقي هذا الأخير بشيوخه أيْ بحُفَّاظ وخَزَنَة النصوص (المؤلف العصامي شيءٌ لم يكن يتصور).

هذه المرحلة هي أهم مرحلة في حياة المؤلف الحُجَّة، إذ لقاؤه مع شيوخه لقاء مع مَنْ لهم الصلاحيةُ ومَنْ يعوّل عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يُمكنه، إذا أجازوه، أن يصبحَ في مستواهم وأن يبلغ بدوره النصوصَ التي تلقاها عنْهُم (الاجازة، سواء بالمعنى القديم أو الحديث، هي الرخصة التي تُمْنحُ لتبليغ النصوص). فسواء كتب شعراً أو رسالةً أو كتاباً أو اكتفى بترديد ما حفظ، فإنه يمتلك نفوذاً

7. فوكو، ص. 156 وما بعدها.
8. كيليطو، 1980، ص.395-396.

كبيراً لأنه يصبح أحدَ الأعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني انه يفوه بنصوص تنضاف إلى النصوص الأخرى المكوّنة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفاً حجَّة يظهر حتى في اسمه الذي يُنْسى ويبدّل باسم آخر. من هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان؟ إنه الحريري. من هو أبو القاسم محمود بن عمر؟ إنه الزَّمَخْشَري. فكأن المؤلف عندما يصبح حجَّة، يُولَدُ من جديد ويُطلَق عليه اسم جديد.

هذا التأكيد على المؤلّف الحجة كان لابد منه لأن المؤلّف الحُجّة هو الذي يمنح للنص قيمتَه بحيث إن عبارة «نص بدون مؤلف» عبارة فيها مناقضة في الكلام. في الثقافة العربية الكلاسيكية قد يُنسب نصّ إلى عدة مؤلفين إلاّ أن النسبة في حدّ ذاتها تبقى قارة. فلهذا لم تصلنا، على العموم، نصوصٌ مجردةٌ عن اسم مؤلفيها.

بعد هذه التوضيحات الوجيزة لكلمة «نص»، علينا أن ننظر إلى كلمة «أدب». أول ما نقوله هو أننا اليوم لا نكاد نستعملها بالمدلول الذي كان لها في الثقافة الكلاسيكية، وإنما نستعملها بمدلول كلمة «Littérature»، وفرق بين أن تقول «الأدب» وبين أن تقول «La Littérature». ولعلنا سنقر بهذا إذا حاولنا ترجمة عنوان **الأدب الكبير** أو **الأدب الصغير** لابن المقفع إلى الفرنسية... والملاحظ أننا عندما نكتب تاريخ الأدب العربي – وهذا شيء يشكل خطرا كبيرا– نكتبه انطلاقاً من مدلول كلمة« Littérature » أي أننا نسقط التصورات المعاصرة على ما أُلف في القرون السالفة. لهذا يحق لنا أن ندعو إلى تاريخ للأدب العربي يحترم جُهْدَ الإمكان المدلول القديم ويبين التطورات التي مر بها.

وإذا جاز من الآن أن نصيد في الماء العكر فإننا نقول بأن الأدب (بالمعنى القديم) يشكل نمطا خطابيا« un type de discours » ينبغي التنقيبُ عن مكوناته البنيوية. فعند ابن المقفع تدل الكلمة على ما يجب التحلي به من الأخلاق والفضائل، وعلى النسق الذي يجب مراعاتُه في المُعاملات مع الغير. الأدب بهذا المعنى له صبغة تعليمية والنص الذي يحقق هذه الصفة تغلب عليه صيغةُ الأمر والنهي. بهذا المعنى نجد كثيراً من الأنواع تندرج تحت نمط خطابي يمتاز بهذه الخاصية البنيوية. نذكر من بين هذه الأنواع الحكْمَةَ والموعظَةَ والمثل وخطبة الجمعة التي تدخل جميعا في باب الأمر والنهي، في نمط خطابي معين هو الخطاب التعليمي. وبالرغم من الفروق الموجودة بين هذه الأنواع فإنه من الواضح أن القاعدة نفسها تعمل فيها. وإذا انطلقنا من الاهتمام بالنمط نجد أن حكَم زُهَيْر في معلقته أقرب إلى الموعظة منها إلى الشعر. وكتاب كليلة ودمنة كذلك أقرب إلى الموعظة منه إلى القصة، إذ أن الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات تصور حكْمَة صريحة أو مُضْمَرة، وهي حكمة تتميز بالأمر والنهي. الأدب في هذا المجال له مدلول واحد رغم الأنواع العديدة التي تندرج تحته والتي لها مميزاتها الخاصة.

إذا تطرقنا الآن لكلمة «Littérature»، فإننا نلاحظ أن المفهوم الذي تؤديه حديث الميلاد لا يتعدى عمره قرنين من الزمن، إذ تمت ولادتُه في نهاية القرن الثامن عشر. وقد تبلور داخل الرومانسية الألمانية وبكل تدقيق داخل ما يسمى مجموعة «يينا» التي كانت مكونة من أسماء كنوفاليس وشيلينغ والأخوين شليغَل[9]. وبهذا الصدد ينبغي أن نطرح جانباً التصور التقليدي للرومانسية التي نرى فيها بكاءاً وحنيناً

9. لاكو – لابارت ونانسي، ص.17.

وأحاسيسَ رفيعةً وأشياء من هذا القبيل. فلا بد من تصحيح هذا التصور بالرجوع إلى الدراسة الجادة لبدايات الرومانسية، أي إلى النظريات التي صدرتْ عن مجمُوعة يينا.

لا شك أن السؤال التالي يخامر ذهن القارئ: هل المعنى الحديث لكلمة «Littérature» كان مجهُولاً فيما مضى؟ إذا وضعنا السؤال هكذا فإننا نفترض أن السؤال واضحٌ وأننا نعرف ما نعني عندما نستعمل الكلمة، إلا أننا ربما نستطيع أن نقول إنه قبل الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارةً وثابتةً ومنفصلةً بعضها عن بعض. أما مع الرومانسية فإننا نلاحظ نزعةً نحو التركيب ومزج الأنواع والمتضادات. لهذا نجدهم يولون اهتماماً كبيراً لشكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتاً واحداً في مسرحياته وإنما يمْزج أصنافَ الكلام، فيمزج مثلا الكلام الجزل بالكلام السوقي. و النزعة نفسها جعلتهم يهتمون بالحوار الأفلاطوني الذي يتقبل في ثناياه عدة أنواع مازجاً الجدّ بالهزل[10]. والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنهم يضعون الرواية في الصدارة لأنهم انتبهوا إلى كونها تتضمن أو يمكن أن تتضمن جميع الأنواع[11]. في القرون الماضية كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الأنواع، إلا أنها منذ نهاية القرن الثامن عشرَ أي في فترة معاصرة لميلاد مفهوم «Littérature» ولبزوغ الرومانسية، أخذت تشق طريقها شيئاً فشيئا إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمةَ الأنواع. ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكرات والسيرة الذاتية والحوار المسرحي، بل يمكن أن تستوعب حتى الشعر. وإن تعوّدنا على قراءة الروايات هو الذي يجعلنا لا نلمح هذه الخاصية.

بعد هذا لا نبالغ إذا قلنا إننا ما زلنا اليوم ندور في فلك النظريات

10. المرجع السابق. 270 و285.

11. المرجع السابق، ص.276.

التي ظهرت مع مجموعة يينا. فمثلاً عندما يقول مُوريس بْلاَنْشُو بأن «الأدب لا يقبل التفرقةَ بين الأنواع ويرمي إلَى تحطيم الحدود»[12] فإنه يبقى في الخط الذي رسمه الرومانتيكيون. وعندما نسمع بأن النص الأدبي يجب، بالإضافة إلى التحرر من الأنواع، أن يسعى إلى تضمين النظريّة التي أنتجته[13] وأن العناية كل العناية ينبغي أن تتجه نحو عملية الإنتاج نفسها، فإننا مرة أخرى نردد ما جاءت به مجموعة يينا.

بقي أن نتساءل: هل يوجد تعريفٌ بنيوي للنص الأدبي، أي تعريف يعتمد على بنية النص الأدبي؟ فبما أننا رمينا بعرض الحائط التفرقة بين الأنواع (أو توهمنا ذلك) فإن التعريف الذي ننقّب عنه يجب أن يشمل جميع الأنواع التي تعتبر أدبية، أيّ يجب أنْ لاَ يُنظر إلى الأنواع على حدة وإنما إلى النص الأدبي كيفما كان نوعُه. ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق إلا على الأدب، بل إن هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرّر ما هو أدب وما هو ليس بأدب.

بعد كل هذا التشويق سنقول بأن التعريف الذي نودّ العثور عليه غير موجود. هناك طبعاً عدةُ تعريفات لكنها لا تشمل إلا قسماً من الأدب وتبقى عاجزة عن الإحاطة بأقسام أخرى. وكمثال على ذلك سنورد تعريفين شائعين[14]. التعريف الأول يرى في النص الأدبي إحالةً على عالم أشياء وشخصيات وأحداث خيالية. أما التعريف الثاني فإنه ينطلق من «الوظيفة الشعرية» كما حددها يَاكُوبْسون، ويَرى أن النص الأدبي يتميز بتقييم الإمكانيات اللغوية بحيث أن وظائف الكلام الأخرى تكاد تنمحي لتتركَ المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين

12. بلانشو، ص. 164. انظر كذلك ص.293.
13. لاكو - لابارت ونانسي، ص.275.
14. تودوروف، 1978، ص.15-18.

عناصر النص، علاقات تتجلى مثلا في الوزن والقافية والجناس والطبَاق. لكن يكفي أن نمعن النظر في التعريفين ليتبين لنا طابعُهما المحدود. فالتعريف الأول ينطبق بالخصوص على المسرحية والرواية بينما التعريفُ الثاني يخص الشعر بالدرجة الأولى. وعلاوة على هذا فإن كلا التعريفين واسعٌ، أي يتعدى نطاق ما نعتبره اليوم أدبا. هل الأستاذ الذي يقول لطلبته: لنتخيل كذا وكذا، هل هذا الأستاذ يفوه بنص أدبي؟ هل الهذيان الذي يصدر عن المحمومين والمجانين أو عن المرضى أمام المحلل النفساني يمكن أن يعتبر أدباً؟ أما إذا نظرنا إلى التعريف الثاني فإننا نلاحظ أن النزعة إلى منح الكلام قيمة مبنية على تنظيم ثابت نجدها في ميادين بعيدة عن الأدب، نجدها في الإعلان التجاري مثلاً...

تعريف الأدب يفشل في بناء موضوعه«objet» والإحاطة بهذا الموضوع بصفة مقنعة. ولعل هذا الفشل يرجع إلى الإصرار على دراسة الخطاب الأدبي بمعزل عن الخطابات الأخرى[15]. فما أكثر الخطابات المختلفة الأنواع التي تتلقفنا في كل وقت وحين. لسبب أو لآخر فإننا لا نهتم إلا بالخطاب «الأدبي» ومقرراتنا المدرسية والجامعية لا تولي أيَّ اهتمام للخطابات الأخرى (الخطاب الصحفي مثلا)... محاولة تعريف الأدب محاولة سابقة لأوانها ولن تنتج ثمارها إلا في إطار نظرية شاملة لكل أنماط الخطاب. هذا بالإضافة إلى أنه ليس هناك مبرر لاعطاء الأولوية للخطاب الأدبي على حساب الخطابات الأخرى.

15. بارت، 1968، ص.7 ؛ تودوروف، 1978، أ، ص.25-26.

تَصْنيفُ الأنواع

إذا قرأتُ في ملصق الإعلان التالي: «أنتيغُون، مأساةٌ لسُوفوكْل» وإذا عزمت على مشاهدة المسرحية فإنني سأذهب إلى المسرح باستعداد فكري معين، حتى وإن كنت أجهل قصّة أنتيغون. ذلك أن كلمة «مأساة» ستجعلني أتنبأ بالجو العام للمسرحية وبمجرى معين للأحداث: سأتخيل أن العنف سيسيطر على العلاقة بين الأبطال، وأن النهاية ستكون مفجعة... هذا الاستعداد الفكري لن أجده في نفسي إذا ما ذهبت لمشاهدة ملهاة أو مسرحية «اجتماعية». انطلاقا من هذه الملاحظة العادية يمكن القول إن كل نوع أدبي يفتح «أفقَ انتظار»[16] خاصاً به. راجع نفسك وسترى أنك لا تقرأ رواية بوليسية كما تقرأ رواية جنسية أو رواية أبطالُها رعاةُ بقَر.

كيف يتكون أفق الانتظار؟ عندما يطّلع القارئ (أو المتفرج) على مجموعة من المآسي، فإنه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها. وعندما يطلع على مأساة جديدة فإنه ينتظر أن يجد فيها العناصر نفسها التي

16. ياوس، 1970، ص.81.

سبق له أن فرزها (عادة بصفة ضمنية). فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها.

هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النصُّ العناصر الثانوية، فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية «المسيطرة»[17] فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر أو، في الحالات القصوى، يخلق نوعاً جديداً. والجدير بالذكر أن الإخلال بالنوع يعتبر، حسب الثقافات والعصور، تقصيرا مذموماً أو فضيلة يرحب بها.

النوع له اسمٌ به يعرف، ولكن عملية التسمية يعتريها أحياناً بعض التردد.[18] إذا قرأت **المقامة الفاسية** لأبي سعيد الوهراني فإنك ستجدها مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري. ومع ذلك فإن ورود كلمة «مقامة» في العنوان سيحثكَ على البحث عن تعليل لها وعن الخصائص البنيوية التي دفعت أبا سعيد إلى اللجوء إليها. وعلى العكس، قد تجد نصّاً لا يسمُه صاحبه بوَسْم المقامة ولكن ذلك لا يمنعك أن ترى فيه خصائص المقامة (مثلا أحاديث ابن شرف القيرواني).

عندما تتحدث عن نوع من الأنواع فإنك لا محالة تستند أثناء حديثك، بصفة صريحة أو ضمنية، إلى نظرية في الأنواع. خصائصُ نوْع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى. تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سُوسير: النوعُ يتحدَّد قبل كل شيء بما ليس وارداً في الأنواع الأخرى. إذا تأملت نوعين (المدح والهجاء مثلا) فإنك ستلاحظ خصائص متعارضة ومتبادلة الارتباط؛ تحديدُ النوع

17. توماشيفسكي، ص.303 ؛ ياوس، 1970، ص.83.

18. فييتور، ص.506 ؛ تودوروف، 1972، أ، ص. 194.

يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى. لهذا فإن دراسة نوع تكُون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة.

هذا لا يعني أنه يلزمك الاعتناءُ بسائر الأنواع عندما تخوض، مثلا، في دراسة الهجاء. لا أظن أن النسيب أو الخمريات ستكون ملائمة لبحثك، يكفي أن تنظرَ جهة المدح، والعتاب، والوعيد، والانذار، والمناظرة.

❊ ❊ ❊ ❊

مسألة الأنواع تذكّر بمسألة الصّوَر البلاغية. هل يمكنك أن تتكلم عن الأنواع دون أن تلجأ إلى التقسيم؟ ثم هل للأنواع عددٌ يمكن حصره؟ قل الشيء نفسه عن الصّور والمحسّنات التي تكاثر عددها مع مرور الزمن في المصنفات البلاغية. ولكن الشّره الاستيعابي والتقسيمي لم يتعرض للأنواع كما تعرّضَ للصور البلاغية. ومرد ذلك لكون القدماء يميزون بين الأنواع النبيلة والأنواع السوقية فلا يهتمون إلا بالأولى.أما فيما يخص المحسنات فإن التفضيل بصفة عامة غير وارد (هل الطباق أنبل من التورية؟).

من المفيد أن نتعرض بإيجاز لكلام القدماء عن النظم والنثر، وعن الجد والهزل.

النثر يعني التشتت والتبعثر، والنظم يعني الترابط والتماسك. التفرقة مبنية على تشبيه الكلام بالدُّرّ وعلى تفضيل المنظوم على

المنثور[19]. النظْم بمثابة الخيط الذي يجْمَع الدُّرَرَ ويحفظها من التبدّد والضياع. الخطاب الأكثر تماسكاً هو الخطاب الذي يخضع لأكبر عدد من الضغوط. من الواضح أن درر النثر تنتظم حسب ما تسمح به قواعد النحو وإلا فإن الكلام يصير بمثابة «هذيان»[20]، ولكن الشعر يضيف إلى قواعد النحو قواعد الوزن والقافية. ما القول في السجع؟ السجع يتجنب التشتت بوسائل شبيهة بوسائل الشعر. والمعروف أنه ابتداء من القرن الرابع، كان السعي لتقريب الشقة بين النثر والشعر: صار الشكلان يعالجان الأغراض نفسها ويستجيران بالمحسنات نفسها.

الكلام عن الجد والهزل يذهب في اتجاهين. فمن جهة يوصَفُ بالهزل الخطابُ السخيف أو الخطاب الذي لا يجوز أن تطلع عليه «العذراء في خدرها» (شعر ابن الحجاج وابن سُكَّرة مثلاً). ومن جهة ثانية توصف بعض أنواع السرد بالهزل. في مقدمة **كليلة ودمنة** يستعمل ابن المقفع كلمة هزل (وكلمة لهْو) كمقابل لكلمة جد. الهزل يحيل على الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات، والجد يحيل على «الحكمة» التي يجب استخراجُها من تلك الحكايات. الهزل لا يليق إلا «بالسخفاء»، أما «الحكماء» فإنهم يخترقون الحكاية ويستفيدون من الدرس الأخلاقي الذي تتضمنه[21]. لم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة (**كليلة ودمنة**) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات). خذْ مثلاً بيت

19. «ألا ترى أن الدر – وهو اخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه – إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وان كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا، فإذا نظم كان اصون له من الابتذال، واظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال» (ابن رشيق، I، ص.7).
20. جرجاني، ص.2.
21. ابن المقفع، ص. 7 و17.

امرئ القيس:

ويوماً على ظهْر الكثيب تعذّرتْ
علي وآلت حلفة لم تحلّلِ

يقول الباقلاني معلقاً على هذا البيت: «لا فائدة لذكره لنا ان حبيبته تمنعت عليه يوماً بموضع يسميه ويصفه»[22]؛ إن ما أزعج الباقلاني هو أنه أصيب بالعي أمام البيت لأن وسائله النقدية لا تؤهله لتحليله: ليس في البيت استعارة يسميها أو طباق يذكره. إذا تعرَّى السردُ من الحكمة ومن العبرة ومن البديع فإنه يُرفَضُ باحتقار. لهذا السبب أهملت حكايات ألف ليلة وليلة في الثقافة الكلاسيكية. أيُّ فائدة تُجنَى من حكاية تقول إن فتى دخل بستانا ورأى فتاة جميلة وجرى له معها ما جرى؟...

* * * *

التصنيف الذي أودُّ اقتراحَه يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب ويعنى على الخصوص بمسألة إسناد الخطاب وبما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية[23]. إذا فكرتَ لحظة في هذه المسألة فسيتبين لك أن الأنماط الخطابية لا تتعدى أربعة (من وجهة النظر هذه طبعاً):

1. المتكلمُ يتحدّث باسمه: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية...
2. المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الأخبار...
3. المتكلم ينسب لنفسه خطاباً لغيره.

22. باقلاني، ص.168.
23. الخص هنا ما فصلته في 1976.

4. المتكلم ينسب لغيره خطاباً يكون هو مُنْشئه. هنا حالتان: إما لا يفطن إلى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني، وإمّا يفطن إلى النسبة فيدخل الخطاب ضمن النمط الأول. وكمثال نذكر لامية العرب التي أنشأها خلف الأحمر ونسبها إلى الشنفرى.

ثلاث ملاحظات:

- النمط يلم عدة أنواع.
- الخطاب الواحد يمكن ارجاعه إلى نمطين، مثلاً:

ويومَ دخلتُ الخدْر خدْرَ عُنَيزَة
فقالَت لكَ الويلاتُ إنَّكَ مُرْجلِ

كلامُ الشاعر من الصنف الأول ؛ أما كلام حبيبته فإنه من الصنف الثاني (إن كان الأمر يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (إن كان الأمر يتعلق بنسبة).

- في الخطابات المندرجة ضمن الصنف الأول، ينبغي مراعاة حصة الخطاب العام الذي ينبع من «الحقل الثقافي».

للتبسيط يمكن ارجاع الأنماط الأربعة التي ذكرنا إلى نمطين:

I. الخطاب الشخصي.

II. الخطاب المروي:

1. بدون نسبة

2. بنسبة:

أ. صحيحة

ب. زائفة

ج. خيالية.

****

سأحاول توضيح هذا التقسيم بتحليل سريع لأحد جوانب المقامات.

شخصيات المقامات يمكن إرجاعها إلى صنفين: المتكلم (أبو الفتح الاسكندري) والمستمع (عيسى بن هشام، وكذلك بقية الشخصيات). بين المتكلم والمستمع توجد علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ بالتلميذ. أبو الفتح يتمتع بعدة صفات ولكن صَفته الأساسية هي فصاحتُه وإحاطتُه بفنون الكلام. كل مقامة تروي مغامرات لسانه (اللسان بمعنى العضو المعروف وبمعنى اللغة) وعملية نقل معرفته إلى المستمع.

أما عيسى بن هشام فإنه يلعب دوْرَيْن في المقامة. فهو من جهة يساهم كشخصية في الأحداث السردية، ومن جهة ثانية يروي هذه الأحداث وينقل كلام أبي الفتح مع الإشارة إلى السياق الزمني والمكاني الذي قيل فيه.

لمَنْ يتوجّه بالخطاب؟ لمُستمعٍ من الدرجة الثانية. وهذا المستمع يصير بدوره راوياً اذ هو الذي يقول: **حدثنا عيسى بن هشام قال...** الفرق بين الراوي من الدرجة الأولى (عيسى بن هشام) والراوي من الدرجة الثانية هو أن الأول يشارك أبا الفتح في مغامراته ويتلقّى بصفة مباشرة كلامه، بينما الثاني راوٍ صرْف: كل ما نعرف عنه أنه ينقل بصفة مباشرة كلام عيسى بن هشامٍ وبصفة غير مباشرة كلامَ أبي الفتح. من السذاجة أن نرى فيه الهمذاني. ذلك أن الهمذاني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام «من ورق»، والورق لا يُخاطب الدّم. لمَن يوجّه الراوي الثاني خطابه؟ من السذاجة أن نقول إنه يخاطب القارئ، ومن السذاجة أن نقول إنه لا يخاطب أحداً. فبمجرد أنه يَتكلم فإنه يوجِّه كلامَه إلى شخْص ما. تأمّل افتتاحية المقامة ودقّقْ فيها النظر: حدثنا

عيسى بن هشام قال... ما هي الصورة التي يرسمها المتكلم لنفسه ولمُخاطَبه؟ السؤال يمكن طرحه بكيفية أخرى: لماذا يروي ما حدثه به عيسى بن هشام؟ لأنه مهتم بالأدب وبالكلام البليغ. وبالإضافة إلى ذلك فهو معجب بما سمع من عيسى بن هشام. وإلا فَلِمَ ينقل كلامَه؟ وهو فوق ذلك يفترض أن لمخاطبه الاهتمامات نفسها، وإلا فلِمَ يتوجه إليه بالخطاب؟

المقامة تحقق ثلاثة مواقف خطابية: الموقف الأول يجمع أبا الفتح بعيسى بن هشام، الموقف الثاني يجمع عيسى بن هشام بمخاطب غير مسمّى، الموقف الثالث يجمع هذا الأخير بمخاطب جديد غير مسمّى. المقامة ترسم على التوالي صورة لثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين. السلسلة تنطلق من أبي الفتح وتنتهي عند المتلقي الثالث.

هذه الطريقة في الاسناد تذكّركَ بلاَ شك بالحديث. الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي، وتأثيرُه يمتدّ إلى أنواع كتابية عديدة. لولا الحديثُ لما كانت المقامات. إذا حللت نصّ الحديث من وجهة النظر هذه، فإنك ستجد أن شخصا يملك معرفة (الرسول) يعلّم شخصاً آخر يريد أن يعرف أو بحاجة إلى أن يعرف. هذا الشخصُ ينقُل ما تعلّم إلى شخص آخر، وهكذا إلى أن يثبت النصّ في أحد الصِّحَاح. لهذا نرى علماء الحديث يميزون قسمين داخل النص: المتن، يعني كلام الرسول، والسند، يعني سلسلة الثقات الذين بلّغوا المتن.

رواةُ الحديث عديدون بينما لا يروي كلام أبي الفتح إلا عيسى بن هشام الذي يصاحبه ويُشيد بفضله وينشر أقواله. الوظيفة التي يقوم بها ينبغي ربطها بالطريقة التي كان يُذَاع بها الشعر القديم. كان للشاعر

الجاهلي راوية يحفظ أشعاره ويعرف أخباره ويشيع أبياته بين الناس. ورغم أن الكتابة لم تكن مجهولَةً فإن الشعر كان يُتداول من فم إلى أذن. والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنه في وقت جمع دواوين الشعراء، اتبع العلماء طريقةً شبيهة بطريقة جمع الحديث[24].

مهمة جَمْع الحديثِ والشعر الجاهلي والأمثال والأخبار كان يقوم بها العلماء ويخصصون لها قسطاً من حياتهم. هذه المهمة كانت لها أبعاد تتجاوز حب الاطلاع: البحث كان يهدف إلى الاحاطة بـ «الأصل»[25]، بالنبع، بالتفتح الأول للغة، والدين، والشعر، والتاريخ. وحتى عندما تم جمع النصوص الأساسية، فإن السفر في طلب العلم ظل شبه واجب، بحيث قل أن تقرأ ترجمة عالم لم يُسافر إلى البلاد البعيدة للقاء بعض شيوخه. من هنا عادتان فكريتان متكاملتان: الاستشهادُ الثابت بخطاب الماضي، وذكر الوسطاء الذين بفضلهم شقّ هذا الخطاب طريقَه حتى وصل إلى من يستشهد به.

قلنا إن عيسى بن هشام يتميز قبل كل شيء بكونه يتلقّى كلام أبي الفتح ويحفظه. لتأدية هذه الوظيفة لابد له من السفر. الاسفار لها تعليلات مختلفة في المقامات، إلا أن القصد منها في النهاية هو لقاء صاحب القول البليغ والتعرف عليه والاستماع إليه.

بقي لنا أن نفحص نقطة أخيرة: أبو الفتح وعيسى اسمان غير معروفين خارج المقامات. ليس لهُمَا حياة مستقلة عن النص الذي يضمُّهما. هل نقول إن وضع المقامات وضْع النصوص المزيفة والمختلقة؟ لا، لأن النسبة المزيفة تقتضي أن يكون الشخصُ الذي يُنسب إليه النصّ معروفاً، وأن يكون قد أنْشأ نصوصاً معلومة يعمل

24. بلاشير، ص.92 و119.
25. أركون، 1973، ص.190-192.

على منوالها عند النسبة[26]. المقامات ليست من هذه القبيل: أشخاص الهمذاني «من ورق» أي أنهم خياليون. إذا عرضنا المقامات على الجدول الذي رسمناه آنفا، فسنجد أنها تدخل ضمن:

II، 2، ج، أيْ ضمنَ الخطاب المرويِّ بنسبة خيالية.

26. كيليطو، 1980، ص.394.

قَواعد السَّرد

الكلام عن القواعد السردية يبدو لأول وهْلة غريباً، لأنه يذكّر بمرحلة ثقافية قديمة كان الناقد أثناءها يلعب دور الموجّه فيعرض للكاتب النماذج التي يجب اتّباعُها دون مناقشة. عندما يستخلص قدامة بن جعفر مثلا قواعد الشعر فإنه يُلزم بها الشعراء...

لا أقصد هذا النوع من التوجيه عندما أستعمل كلمَة «قواعد» ولا أعتبر القواعد مكتسيةً صبغة إلزامية من نوع: اكتُبْ حسَب مَشيئتي وإلاَّ قطعتُ يدَكَ. أريد فقط أن أشير إلى العلاقة التي تربط القائم بالسرد بالقواعد من جهة، والعلاقة التي تربط المتلقي للسرد بالقواعد نفسها من جهة أخرى. مهما قيل عن الأنواع وشرعيتها ومهما قيل عن قواعد الأنواع، فإن القائم بالسرد ينطلق من تجارب سردية عليه أن يتخذ منها موقفاً إمَّا بالإذعان لها أو التمرد عليها، مع العلم بأنك لن تجد أبداً اذعاناً صرفاً أو تمرداً جذرياً. والمتلقي للسرد يقوم بدوره بالعمل نفسه ولكن بصفة معكوسة، إذ ينطلق من النص السردي ثم يقرنه بما يعرف من النماذج السردية. كلاَ الطرفيْن يصُول ويجُول مع قواعد السرد.

❊ ❊ ❊ ❊

للعب جدّيتُه[27] التي تظهر في كون اللاعب يقبل التقيد بقواعد ثابتة تحد من مبادرته وتجعله يتحركُ في إطار ضيّق. هذه القواعد يشترك في معرفتها اللاعب والمتفرج على حدٍّ سواء. ورغم أن كل مباراة تمتاز بتسلسل خاص لا تجده في غيرها، مما يجعلها فريدةً من نوعها ويضمن عنصرَ التشويق والمتابعة المتحمسة، فإن هذا الشكل الدائم التجدد لا يغير شيئاً من القواعد التي تبقى قارة ولا يجوز مناقشتها.

إذا سلّمنا بأن السرد، كالسياسة والصدفة، لعبةٌ، فإنه يجب علينا أن نبحث عن القواعد التي يخضع لها. ذلك أن اللاعب والمتفرج يعرفان قواعد اللعب بصورة جلية وصريحة، بينما يكاد القائم بالسرد والقارئ يجهلان قواعد السرد أوْ لا يعرفانها إلا بصفة ضِمْنية غامضة لا تتعدى مرحلة الإحساس المُبْهَم. وفرقٌ بين أن تحس بوجود قاعدة وبين أن تعلن عنها بكيفية واضحة.

كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السرد، من أفلاطون إلى هنري جيمس، مروراً بالحريري وابْن الخشاب وديدرُو. ولكن أغلب المتقدمين أدخلوا في حسابهم اعتبارات فلسفيةً أو دينيةً أو مدرسيةً، تجعلهم يقفون من السرد موقف المناهض أو المدافع، أو تجعلهم يعتنون بنوع معين، أو تجعلهم يصبون اهتمامهم على ما ينبغي أن يكون عليه السرد. فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ أن اصْدر فْلاَدمير پْرُوپْ دراسته عن الحكاية الفولكلورية، مع العلم بأن پروپ هذا لم يكن يتوقع التطورات التي أسفر عنها كتابه. ذلك أنه اقترح نموذجاً لا يشمل إلاّ نوعاً واحداً هو

27. غادامر، ص.27.

الحكاية الفولكلورية. لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبيّن لهُم أن النموذج المقترح يمكن أن يغطي أنواعاً أخرى، فأخذوا في تحويره وتعميمه بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة، وليس هذا النوع السردي أو ذاك، أي أخذ الاهتمام ينصب على قواعد اللعبة في حد ذاتها. وهذا ما نلاحظه (إذا ما اقتصرنا على الميدان الفرنسي) عند غْرِيمَاس ورُولانْ بارتْ وتلامذتهما.

لم يكن لهذه الدراسات، حسب ما أعرفُ، صدًى كبيرٌ في العالم العربي. ولعل السبَب يكمن في كون الباحث العربي، نظرا للمرحلة الثقافية التي يجتازها، يُعنَى بالدرجة الأولى «بالمضمون»، مما يجعل المناقشة تتركز أساساً على العلاقة بين الرواية والمجتمع وعلى الدور الذي يجب أن تلعبه الرواية في المجتمع. إذ ذاك لا مفر من خوض «الحرب الإيديولوجية»، ومن تقييم الإنتاج، مما يجعل من الباحث ناقدا أي ـ حسب المدلول القديم للكلمة ـ صيرفيا يميز القطعة الجيدة من المزيَّفة. لا ينبغي أن يُفهم من كلامي هذا أنني بصدد الدفاع عن «الشكلانية». إنني أسعى فقط إلى التنبيه على المُستويات المختلفة التي لابد من مراعاتها أثناء العملية النقدية وعلى العلاقة التي تربط هذه المستويات. وإن الملاحظات التالية ستُعنى، رغم طابعها الشكلاني، بل بفضل هذا الطابع، برصد النقطة التي يفرض المضمون أثناءها نفسه ويصير متحكّماً في اللعبة السردية.

* * * *

لنبدأ أولا بقراءة القطعة التالية:

«قالت بلغني أيّها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف الدّهر والأوان في مدينة الصين رجلٌ خيّاط مبسوط الرزق يحب اللهو

والطرب وكان يخرج هو وزوجته في بعض الأحيان يتفرّجان على غرائب المتنزهات فخرجا يوما من أول النهار ورجعا آخره إلى منزلهما عند المساء فوَجدا في طريقهما رجلاً أحدَبَ رؤيتُه تضحك الغضبانَ وتزيل الهمَّ والأحزان فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه ثم إنهما عزَما عليه أن يَرُوح معهما إلى بيتهما لينادمهما تلك الليلة فأجابهما إلى ذلك ومَشى معهما إلى البيت فخرج الخياط إلى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمكاً مقْلياً وخبزاً وليموناً وحلاوةً يتحلون بها ثم رجع وحط السمك قدام الأحدب وجلسوا يأكلون فأخذت امرأة الخياط جزلة سمك كبيرة ولقمتها للأحدب وسدت فمه بكفها وقالت والله ما تأكلها إلا دفعة واحدة في نفس واحدة ولا امهلك حتى تمضغها وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقه لأجل انقضاء أجله فمات. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»[28].

من يقرأ هذه القطعة لن يجادل في كونها لا تشكل حكاية كاملة. ذلك أن تعوده على قراءة الحكايات أو الاستماع إليها قد كوّن فيه حاسةً تجعله يستطيع أن يقرر بصفة قطعية أهُوَ أمام حكاية أمْ لا، حتى وإن كان لا يقدر أن يعطي تعريفاً دقيقاً للحكاية، تماماً كما أن تعوده على اللغة يجعله قادراً على أن يقرر، وبدون تردد، متى يكون بصدد جملة، حتى وان كان لا يعلم تعريفا للجملة، بل حتى وان كان لم يسمع قط بكلمة «جملة». بفضل هذا الشعور يعرف أن الحكاية أعلاه غير تامة، كما أنه عندما تسكتُ شهرزاد عن الكلام المباح، لا يغيب عنه البتْرُ الذي يسبّبه هذا السكوت. بل لعل هذا البتر هو الذي يجعله يلمس إحدى مقومات الحكاية. ومن الطريف أن نشير إلى أن الصباح الذي

28. ألف ليلة وليلة، «حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني».

يُدرك شهرزادَ ويعلق الحكاية له ما يقابله في بعض البلدان حيث توقف التلفزةُ عرضَ الشّريط في الموضع «الساخن» لتحشر إشهاراً تجاريا، ثم بعد ذلك تُتابع إذاعة الشريط...

كتعريف أول نقول إن الحكاية مجموعةٌ من الأحداث (أو من الأفعال السردية) تتوق إلى نهاية، أيْ أنها موجهةٌ نحو غاية (←). هذه الافعال السردية تنتظم في إطار «سلاسل» تكثر أو تقلّ حسب طول أو قصر الحكاية. كل سلسلة «séquence» يشدّ أفعالَها رباطٌ زمني ومنطقي[29].

فمثلاً الذهاب إلى النزهة يتبعه رجوع إلى البيت. الذهاب والرجوع ينتظمان في سلسلة أولى (النزهة). قل الشيء نفسه عن لقاء الاحدب والسرور بمنظره ودعوته وإجابته بالقبول. هذه الأفعال تكون سلسلة ثانية (الدعوة). ثم هناك السلسلة الثالثة التي تضمّ خروجَ الخياط إلى السوق وشراء السمك ثم رجوعه إلى البيت (السوق). وأخيراً هناك سلسلة رابعة (الوليمة) بوسع القارئ أن يلمس مكوّناتهَا.

الرباط الزمني الذي يشد الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تُذكَر، لكن أم المشاكل نجدها عندما نخوض في البحث عن الرباط المنطقي. هل هناك منطق لتسلسل الأحداث السردية؟ إنْ أجبنا بنعَمْ وجَبَ علينا أن نحدد بدقة نوعيةَ هذا المنطق.

إن القائم بالسرد يجد نفسه، في كل نقطة من الحكاية، أمام اختيارات تتجسد في إمكانيات سردية جد كثيرة. ولكيْ تُتابع الحكايةُ طريقَها عليه في كل لحظة أن ينقل إحدى الإمكانيات من القوة إلى الفعل، وهذا يقتضي إهمالَ الإمكانيات الأخرى[30]. فمثلا بإمكان القائم

29. بارت 1966، ص.26.

30. بريمون، ص. 60-61؛ جونيت، ص.92.

بالسرد أن يجعل الأحدب لا يقبل دعوة الخياط، كما أن الشوكة كان يمكن أن يبتلعها الخياط أو زوجته بدل الضيف، والشوكة كان يمكن أن تمر بسلام عبر حلق الضيف إلخ...

أمام هذه الإمكانيات التي تكاد تكون لامتناهية، تبدو حرية القائم بالسرد مطلقة، إذ باستطاعته أن ينقل أية إمكانية من القوة إلى الفعل. إلا أن من يتأمل قليلاً في هذه المسألة يجزم بالعكس ويتبين له المدى الضيق الذي يدور فيه القائم بالسرد. فهذا الأخير لا يتصرف إلا ضمن ثلاثة قيود (على الأقل) تشل حركته بحيث تكاد قدرته على الاختيار تنعدم.

* * * *

القاعدة الأولى تخصّ ما يمكن أن نسميه تعلّق السابق باللاحق، أي أن اختيار إمكانية مرتبطٌ بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينه والتي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السابقة لها. معنى هذا أن الإمكانية الأخيرة التي يختارها القائم بالسرد والتي تشكّل نهاية الحكاية تتحكم في الإمكانية ما قبل الأخيرة، وهذه بدورها تتحكم في الإمكانية التي تسبقها مباشرة، وهكذ إلى أن نصل إلى الإمكانية الأولى أي إلى بداية الحكاية. وبعبارة أخرى فإن النهاية تتحكم في كل ما يسبقها[31] وإن حرية القائم بالسرد لا تتجلّى إلا في اختيار النهاية، إذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده ويصبح أسير هذا الاختيار.

لضيق المجال لن يتسنى لنا أن نقرأ، منْ هذه الزاوية، حكايةَ الخياط بكاملها. سنكتفي إذن بالقطعة القصيرة التي أوردناها وسنأخذ في قراءتها ابتداء من النهاية: مات الأحدب لأن شوكة تصلّبت في

31. جونيت، ص.93 ؛ بارت 1970، أ، ص. 187-188.

حلقه، والشوكة تصلّبت في حلقه لأنه ابتلعها، وقد ابتلعها لأن زوجة الخياط لقمته وقد لقمته لأنهم كانوا يأكلون وقد كانوا يأكلون لأن الخياط اشترى ما يتعشَّوْن به وقد اشترى الخياط ما يتعشون به لأن الأحدب قبل الدعوة ولقد قبل الأحدب الدعوة لأن الخياط استدعاه وقد استدعاه الخياط لأنه لقيه أثناء عودته من النزهة وقد عاد الخياط من النزهة لأنه خرج أول النهار وقد خرج لأنه يخرج عادة للتفرج على غرائب المتنزهات وقد كان يخرج للتفرج على غرائب المتنزهات لأنه كان يحب اللهو والطرب.

هذا «التمرين» الذي قمنا به يبين تحكم اللاحق في السابق ويجعلنا نلمس وظيفة كل نقطة في الحكاية. كيف نفهم مثلا هذه العبارة: «وكان الليل قد أقبل»؟ اختيار هذا الوقت بالذات لا ينبغي أن يفسّر بما سبقَ بلْ بما سيأتي. ذلك أن الخياط وزوجته سيحملان الأحدب الميّت إلى بيت طبيب ثم يلوذان بالفرار، وعندما ينزل الطبيب يمنعه الظلام من رؤية الأحدب. إذ ذاك سيعثر ويسقط الأحدب ويظن الطبيب أنه قتله...

من كل هذا نستنتج أن الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين. القراءة الأولى («العادية») تتم من اليمين إلى اليسار أي من البداية إلى النهاية (←). القراءة الثانية التي يمكن أن نسميها القراءة «العالمة»، لأنها تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب، بل تجعلنا نعيدُ صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين (→).

القراءة «العادية» تشد بخناق القارئ وتجعله يبتلع الأحداث بدون مضغ ويقفز الصفحات لكي يصل أخيرا إلى النهاية التي يتلهف على معرفتها. إن اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدى ثمنها غاليا،

ذلك أن القارئ، بجريه وراء الوهم، يفقد انضباطه وتحكمه في نفسه ويعيش فترة استلاب. إن ما يشده إلى الوهم هو التأرجح المستمر بين عدة إمكانيات، هذا التأرجح الذي لا يسكن إلا عندما تظهر نقطة الختام. وعلى العكس من ذلك فإن القراءة «العالمة» تحرر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانية وترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه. القراءة العادية يسيطر عليها منطق العرضية بحيث أن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع. أما القراءة العالمة فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث أنها تبدأ بالرجوع وإذ ذاك لا مفرّ من أن يكون هناك ذهاب.

* * * *

بالإضافة إلى ارتباط السابق باللاحق هناك قاعدةٌ ثانيةٌ وهي ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية. إن أنواع الحكاية كثيرة وهناك أنواع تفرض تسلسلاً معيناً يكون على القائم بالسرد أن يحترمه. فالمرور من نقطة إلى نقطة في الحكاية يتم وفقا لجدول من الأحداث يجب تكرارُه. وهذا ما نلاحظه في بعض الحكايات الشعبية وكذلك في المقامات. فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا بصفة عامة التسلسلَ الثابتَ للأفعال السردية كما وضعه الهمذاني. وهنا لابد من الإشارة إلى أن تحقيق الإمكانية النهائية، الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد، يكون بدوره مقيّداً بالنوع، بحيث تنعدم تماما حرية الاختيار. انظرْ مثلاً النهاية المتكررةَ لروايات رعاة البقر وللروايات البوليسية...

* * * *

القاعدة الثالثة التي سنشير إليها تخص العُرف والعادة، أي أن تسلسل الافعال السردية رهينٌ باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور. فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ[32].

القائم بالسرد يعرف جيّداً اعتقادات القارئ ويوجّه السرد حسب متطلباتها. إذا حكى مثلاً أن ذئباً التقى بحمَل، فإنه لا محالة سيجعل الذئب يفترس الحمل. حريته هنا مقيدة باحتمال يستحيل تخطيه. لنفرض أنه يقوم بعكس الآية، ماذا سيحدث؟ هل يتصور أن يفترس الحمَل الوديع الذئب الذي هو أقوى منه، هذا بالإضافة إلى أن الحمل لا يأكل اللحم؟ من الممكن حدوث هذا الشيء العجيب في الحكاية الساخرة وإذ ذاك سيتقبله القارئ بالابتسامة. أما إذا كانت لهجة القائم بالسرد جادة فإن القارئ سيبحث عن تأويل لهذا الخبر الفريد من نوعه، وإذا تبين له أن النص لا يسمح بهذا التأويل فإنه سيزجّ الخبر في إطار الحكاية «المخيبة للظن». وهذا النوع الأخير موجود أو يمكن اختراعه.

نستخلص من هذه الملاحظة أن لكل نوع عُرفاً خاصاً به[33]، وإن كان العرف «النوعي» يناقض العرف الذي يخضع له القارئ في حياته اليومية وفي اعتقاداته. الحكايات على ألسنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الانس والجن والحكايات التي تحدث فيها الخوارق، كل هذه الأنواع لها عرفها المستقلّ الغريب، ورغم ذلك يتقبّلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية ويضع معتقداته بين قوسين.

إن مسألة الاحتمال والعُرف هي الميدان الفسيح الذي تكْمُن فيه الإيديولوجيا التي قد يشترك فيها ـ إلى حد ماـ القائمُ بالسرد

32. بارت 1970، أ، ص. 157.
33. تودوروف، 1971، ص.94.

ومخاطبُه، أيْ القارئ[34]. فتسلسل الاحداث يجب أن يدرس من هذه الزاوية، بحيث نلمس كيف توجه الاعتقاداتُ (المعلن عنها والمتسترة) الانتقال من فعل سردي إلى الفعل الذي يليه. وذلك يتطلب منا أن نعتني بدقة «بالنسق الثقافي»[35] وأن نبيّن كيف يشد إليه الحكاية ويتحكم في أحداثها. يظهر هذا جلياً في القطعة التالية:

«قال الحارث بن همام: طحا بي مرَحُ الشباب وهَوى الاكتساب إلى أن جبت ما بين فرغانة وغانة أخوض الغمار لأجني الثمار وأقتحم الأخطار لكي أدرك الأوطار. وكنت لقفت من أفواه العلماء وثقفت من وصايا الحكماء أنه يلزم الأديب الأريب إذا دخل البلد الغريب أن يستميل قاضيه ويستخلص مراضيه ليشتد ظهره عند الخصام ويأمن في الغربة جور الحُكّام فاتخذت هذا الأدب إماماً وجعلته لمصالحي زماما فما دخلت مدينة ولا ولجت عرينة إلا وامتزجت بحاكمها امتزاج الماء بالراح وتقويت بعنايته تقوي الأجساد بالأرواح. فبينما أنا عند حاكم الإسكندرية...»[36].

ما يَلفت النظر في القطعة هو التعليل المتعلق بالسلوك بحيث أن تفسيراً مطنباً يصحب الفعل السردي. هذا التفسير (أو هذا التعليق) يندرج، نظراً لصبغته التعميمية، في إطار المثل(**أقتحمُ الأخطار لكي أدركَ الأوطار...**) ويمتاز بأسبقية في الزمن اذ ينبع من «العلماء» و«الحكماء»، يعني من الماضي. الدعوة إلى تكرار النماذج السالفة تبرر هنا نوعَ الارتباطات الاجتماعية التي ينبغي أن يعتني بها «الأديب الأريب»...

34. أقصد القارئ المعاصر للمؤلف.
35. بارت، 1970، أ، ص. 153-154.
36. حريري، 1326، ص. 77-78.

هناك عدة حكايات لا تولي أهمية لمثل هذا التعليق المطنب. لكن عدم وجوده بصفة صريحة لا يمنعه من العمل بصفة ضمنية، ولاكتشافه يكفي فقط أن ننتبه إلى الإمكانيات السردية التي يطرحها جانبا القائم بالسرد وإلى الإمكانيات التي يحتفظ بها ويحققها. في هذا الطرح والاحتفاظ يكمن تعليق غير مباشر يفتح آفاقاً واسعة أمام النقد الإيديولوجي.

* * * *

القيود الثلاثة التي أشرنا إليها بسرعة (ارتباط السابق باللاحق، نوع الحكاية، أفق الاحتمال والعرف) تشكل قواعد اللعبة السردية. ورب قائل يقول: ما أكثر الحكايات التي لا تلتزم بهذه القواعد، خصوصاً في السنوات الأخيرة، مع التجارب الجديدة في الحقل السردي. لكن عدم احترام القواعد لا يمحو القواعد. بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الأصبع عليها ويبرزها بكل جلاء. ذلك أن القاعدة تصير، لتعود القارئ عليها، وكأنها من طبيعة الأشياء. إلا أنها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولا تعود بديهية وتعلن عن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي. هذا الوعي بالنسبية قد يؤدي، لا نقول إلى اندثار القاعدة المألوفة، بل إلى ظهور قاعدة جديدة تتحكم في نوع سردي جديد.

وفي هذا الإطار نشير إلى أن ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة قد واكب ظهور الدراسات البنيوية. ليس للصدفة، في نظري، أي دور في هذا الميلاد المزدوج. إن الخرق السافر للقواعد السردية التي كان الغرب متعارفاً عليها يظهر بكل وضوح في أساطير بعض المجموعات «البدائية»، كالأساطير الهند - أمريكية التي حللها كلود ليفي ستروس.

هذه الأساطير تبدو «بلا رأس ولا ذنب» أي مخالفة للنمط المألوف، تماماً كما كانت تبدو الرواية الجديدة في الخمسينات للقارئ الغربي. هذه ظاهرة ينبغي للمؤرخ أن يهتم بها.

إذا تركنا جانباً مسألة الأساطير، فإننا نلاحظ أن البنيويين اهتموا في بادئ أمرهم على الخصوص ببعض الأنواع السردية التي تعمل فيها القواعد بصفة آلية كالقصص المصورة والقصة الشعبية والرواية البوليسية، أي الأنواع الاستهلاكية التي تحترم القواعد المألوفة بطريقة عمياء. هذا في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تبرز بدورها هذه القواعد، ولكن بصفة سلبية، أي بالتشويش عليها وخرقها. وليس من الضروري أن نقول إن إحدى الظاهرتين أثرت في الأخرى.

دراسة الأدب الكْلاسيكيّ:

مُلاحظات منْهجية

الملاحظات التي سأورد تدخل ضمن سؤال عام هو: كيف ندرس الأدبَ الكلاسيكي؟ ليست المسألة مسألة طريقة تقنية أو موضة منهجية. كلنا يعلم أن السؤال يندرج تحت سؤال آخر: ما هي علاقتنا بالأدب الكلاسيكي ؟

الطريقة التي نتناول بها النصوصَ القديمة ترتكز على نمط وعلى تعريفات تختلف درجة وضوحها بحسب الباحثين. وعندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية، فإن الباحث يعتمد طيلة عمَله، سواء شاء ذلك أم كره، على تعريف للأدب وعلى مفاهيم تغيب أحياناً عن وعيه. ما هي المفاهيم السائدة اليوم في الدراسات الأدبية العربية؟

(1) مفهومُ الفرد المُبدع

لا يكاد الباحث العربي يعتني إلاّ بشخصيات الماضي الفذة. كلّ اهتمامه ينصب على «الفُرسان» المتبخترين فوق حشود المشاة الذين لم تَجُد عليهم الآلهةُ بفرس كريم يركبونه ويرتفعون به عن الأرض.

وقد تتبدل الصورة شيئا ما فنرى الباحثَ يتحدث عن «القمم» : الأدبُ الكلاسيكي جبالٌ ووديان : التجوّل في الوديان لا قيمةَ له ولا نفع يُرجَى منه ؛ من الأحسن تسلق الجبال حيث الهواء صاف ومنعش. أما كيف يتم الربط بين قمة وقمة فذلك هو العجب العجاب : الباحث لا يجشّم نفسه مشقة النزول من جبل ثم الصعود إلى جبل آخر. إنه يستطيع أن يطوي الجبالَ كما تُطوَى صفحات الكتاب، يكفي أن يغمض عينيه ويقفز برشاقة فينتقل بسلام من قمة إلى قمة. وتشاهده القردة فتذهل وتحسده على تحليقاته التي تعادل تحليقات الطيور الجوارح.

(2) مفهومُ التعبير

لقد تعودنا على الدراسات التي تندرج في إطار ما يسمي «الإنسان ومؤلفاته» «l'homme et l'œuvre»، إلى حد أنه يصعب تخيّل دراسة عن أحد المؤلفين لا تبتدئ بسرد لحياته وإشارة إلى مجتمعه (حسب الترتيب الرباعي: الحياة السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية). هذا النهج يدعو إلى تأرجح مستمر بين النصوص وما تعبر عنه ويؤدي أحياناً إلى استنتاجات عجيبة. مثلاً يقول شوقي ضيف متحدثاً عن الحريري : «ولسنا ندري أحج أم لم يحج؟ ويغلب على ظننا أنه أدى فريضة ربه، ففي مقاماته نزعة دينية وخلقية تدل على أنه كان حفياً بدينه، مرضياً في سلوكه وخلقه»[32]. ولعمري إن في المقامات نزعة خمرية، فهل نقول إن الحريري كان سكّيراً؟ إن عدم العناية بالأنواع الأدبية وبمنطقها يجعل الباحث ينتقل دون احتراس من نص إلى نفسية.

الباحث نفْسه يلزم المؤلفَ الكلاسيكيَّ أن يكون مرآة لعصره مع

32. ضيف، ص. 47.

أن إستطيقَا المرآة، كما هو معروف، ولـيدةُ القرن التاسع عشر. وعندما لا يتيسر له المرور من نص إلى مجتمع، فإنه يلُوم المؤلف ويؤنّبه ويحمّل البلاغة مسؤولية ما آلت إليه النصوص من تردٍّ في الألعاب اللفظية العقيمة. البلاغة ساحرة تحجّر كل ما تلمس بقضيبها المشؤوم، أو هي مومس تصيب من يقترب منها بمرض لا يُرجَى شفاؤه.

(3) مفهوم تلاحُم أجزاء النص

من المفيد منهجياً أن نفترض في كل نص وحدةً خاصةً تربط بين أجزائه. لكن الملاحظ أن الوحدة التي نتمنى أن نجدها في النصوص القديمة نستوْردها في الغالب من نماذج حديثة. لنتذكْر مثلاً ما قيل حول تناثر أبيات القصيدة. ان رد فعل الباحث العربي يختلف عن رد فعل المستشرق. عندما يكتشف الأول شاعراً (ابن الرومي) أو ناقداً (ابن طباطبا) يجعل من وحدة القصيدة مبدأ أساسياً، فإنه يشعر بالفرح يغمره بعد أن وجد الضالة التي كان ينشدها بالحاح. لقد عثر أخيراً على الوسيلة السحرية التي تمكّنه من الرد على من يطعنون في وحدة القصيدة. أما المستشرق فشعورُه من نوع آخر. فهو عندما يتناول النصوص العربية بالدرس يكون قد وطئ أرضاً أجنبيةً موحشة تستلزم منه إعادة النظر في مفاهيمه. ولكنه كثيراً ما يعزّ عليه التخلي عن هذه المفاهيم فيبحث ويجد (طبعاً) ما يناسبها ويَخرج من عمله مرتاحاً لعموميتها وصلاحيتها لكل زمان ومكان.

إننا نتخيل أحياناً أنه تكفي معرفة العربية لكي نفهم النصوص الكلاسيكية. هذا التخيل ليس صحيحاً كلّ الصحة. القاموس وحده لا ينفع في تقريب المسافة بين شاعر كالوأواء أو ابن سُكَّرة وقارئ القرن العشرين. لا بد من معرفة شيء آخر ليتمّ اللقاء.

لقد بين يَاكُوبسون أن عملية الاتصال عن طريق اللغة تستدعي وجود مجموعة من العناصر[33] نذكر منها أربعة:

المتكلّم الخطَاب المُخاطَب

النَّسـق

المتكلم يوجه خطاباً إلى مخاطَب، وهذا الأخير يفهم الخطاب لأنه يشترك مع المتكلم في امتلاك النَّسق. وإذا انعدم هذا الاشتراك، فإن عملية التواصل تفشل لا محالة. وهذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم.

من هو مخاطَب المؤلف الكلاسيكي؟ الجواب بسيط : المؤلِّفُ الكلاسيكي يخاطب معاصريه. ومع ذلك فإننا في بحوثنا كثيراً ما نهمل دراسة المخاطَب ولا نتنبه إلاّ للعلاقة بين المتكلم والخطاب. ذلك أننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب ونفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب. لكن يكفي أن نحلل بدقة خطاباً ما ليتبين لنا أنه يرسم صورة واضحة للمخاطب. يقول باكتين: «كلُّ كلمة أدبية تشد إليها بدرجة قوية أو ضعيفة مستمعها أو قارئها أو ناقدها، وتعكس في مَتْنها اعتراضاته أو أحكامَه أو وجهات نظره المسبقة»[34].

يترتب عن إهمال المخاطب إهمالُ النَّسَق. المؤلف الكلاسيكي يستند في إنشائه إلى نسق معين يملكه المخاطب بصفة بديهية ويؤول الإنشاء ابتداء منه. ما هي ملامح النَّسَق الكلاسيكي؟ من العسير الإحاطةُ بها. لا يكفي التكلم عن الوسائل التقنية كالسجع والبديع... لنقل إن النسق مجموعة العلاقات التي تنسج داخل نص معين، ومن

33. ياكوبسون، ص.213-214.
34. باكتين، ص.229.

نص لآخر. قد نسرد العناصر التي يتكون منها: الأغراض، البلاغة، الأدب (بالمعنى القديم)، الوظيفة الاجتماعية للنص، النظرة إلى الشخصية والتاريخ، الأفق الثقافي... لكننا لن نفعل شيئاً إذا لم نبرز النظام الذي يجمع هذه العناصر ويكون منها وحدة لا تتجزأ.

يحدث سوءُ التفاهم عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف. وهذا يؤدي إلى أحكام لا نقول إنها خاطئة، ولكن في غير محلها. لا ينبغي أن نتوهم أن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه. لا بد من تركيبه وتنظيمه من جديد، وهذا يتطلب منا أن لا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه.

هل بإمكان الباحث أن يبرز العلاقة بين العناصر الأربعة التي أشرنا إليها دون أن يحشر نفسه في عملية الاتصال؟ هل بإمكانه تناول الأدب الكلاسيكي بصفة «موضوعية»؟ من ناحية أخرى، ما فائدة هذا الأدب إذا لم يخاطبني ولم يساير اهتماماتي؟

النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود، ذلك أنه يخضع لمنطق خاص هو «منطق السؤال والجواب»[35]. النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب، وبتعدد المخاطبين والأزمنة تتعدد الأسئلة والأجوبة: السؤال الذي وضعه أبو نواس على الشعر الجاهلي ليس هو السؤال الذي وضعه جرير. وسؤال شوقي ليس هو السؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن أحدنا اليوم...

وبالمقابل فإن النص بدوره يطرح أسئلة وعلى المتلقي هذه المرة أن يجيب. يظهر هذا عندما يتعارض النص مع التصورات المألوفة

35. غادامر، ص. 216 وما بعدها.

لدى المخاطبين. وقد يؤدي الأمر إلى إبراز تصورات جديدة[36]: انظر مثلاً ردودَ الفعل التي أثارها شعر أبي تمام في الماضي. منطق السؤال والجواب يفرض علينا أن لا نغفل «علاقة التوتر»[37] الموجودة بيننا وبين النص الكلاسيكي. مؤلفات الماضي لا تقترب منا إلا إذا بدأنا بإبعادها عنّا.

36. ياوس، 1978، ص.62-63. روط ؛ ص. 98-99.
37. غادامر، ص.147.

تاريخُ الشاعر

كُتب الكثير عن الشعر العربي القديم، إلا أن هناك ميداناً مازال ينتظر من يدرسه، وهٰذا الميدان هو الشاعر. لا شك أن القارئ سيقطب ويقول: كل دراسة حول الشعر تتضمن نبذة من حياة الشاعر وتحاول اكتشاف علاقة بين الشاعر وإنتاجه... إلا أنني لا أقصد هنا هذا النوع من الدراسات التي تعيد ما كان يسمى بـ«الأخبار»، أو تَعْقد فصلاً للكلام عن حياة الشاعر بعد الكلام عن عصره وقبل الكلام عن شعره، تعمد إلى إثبات علاقة سطحية (يعني مباشرة) بين الإنتاج الشعري من جهة وبين العصر وحياة الشاعر من جهة أخرى.

السؤال الذي أودّ الخوض فيه يمكن طرحه هكذا: ما الدافع إلى نظم قصيدة أو أبيات من الشعر؟ مرة أخرى سيقطب القارئ ويقول: الإجابة عن السؤال هينة ومعروفة: الشاعر ينطق بالشعر للتعبير عن نفسيته ومتطلبات الزمن الذي يعيش فيه، وعلاوة على ذلك فإن القدماء انتبهوا إلى الدوافع التي تنطق الشاعر فقالوا إن امرأ القيس ينشط لقول

الشعر إذا ركِبَ، وزهيرا إذا رغب، والأعشي إذا طرب، والنابغة إذا رهب ...

لنتساءلْ عن الطريقة التي تمكّننا من التغلب على النموذج الذي يجعل الباحث يختار مؤلفاً معيناً فيبدأ بالكلام عن العصر ثم ينتقل إلى حياة المؤلف مختتما بآثاره. لقد طغى هذا النموذج على الدراسات الأدبية إلى حد أنه أصبح كالشيء الطبيعي وليس كظاهرة ثقافية ولدت في القرن الماضي. كيف يمكن الخروج منه وإيجاد نموذج آخر يجعلنا نتناول عصر المؤلف ونفسيته وإنتاجه بصفة شاملة وبدون المرور بهذه التجزئة الثلاثية؟

لعل النهج الذي ينبغي أن نتبعه هو أن نعود إلى السؤال الذي وضعناه آنفا وندققه هكذا : كيف يعلل الشاعرُ إنتاجه؟ إلى أيّ حد يوجد هذا التعليل في ثنايا الإنتاج نفسه؟ ما الداعي إلى هذا التعليل؟ كيف تندمج حياة الشاعر ضمن هذا التعليل؟ من المفيد، عند كتابة تاريخ الأدب العربي، أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الأسئلة ونُعْنى بدراسة التصور الواعي أو شبه الواعي الذي تكون عبر العصور حول الشعر أو الشاعر. إذ ذاك لن يبقى مجال للتفرقة بين الشاعر وإنتاجه لأن التصور يشملهما معاً وفي آن واحد. من البديهي أن دراسةً من هذا النوع ستستفيد من الدراسات الموجودة، إلا أنها ستفكك العناصر المعروفة وتنحو بها جهة إشكالية جديدة. هذا ونظرا لتشعب الموضوع وصعوبة تناوله فان التعثر والتردد سيصحبان الملاحظات التالية.

لم يكن الشاعر الجاهلي بحاجة إلى تعليل قوله والتساؤل عن مقصده ومرماه، لقد كان الجواب واضحاً وحاضراً بحيث لم يكن هناك داع لطرح أي سؤال حول طبيعة الشعر أو وظيفته. فالشاعر، كرئيس القبيلة والكاهن، كان يقوم بدور حيويّ لا يمكن الاستغناء عنه ولا

يجادله فيه أحد. يقول ابن رشيق:

«كانت القبيلةُ من العرب إذا نبَغ فيها شاعرٌ أتت القبائل فهنّأتْها، وصنعت الأطعمةَ، واجتمعت النساءُ يلعبن بالمزَاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحْسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكْرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»[38].

من الواضح أن ابن رشيق يرسم نمطا مثالياً«un type idéal» يجمع خصائص عامة، وغير خاف أن النمط يطرح جوانب وتفاصيل لا تدخل تحت عموميته، وهذا ما يحدث في كل تصور لشخصية ما أو حقبة تاريخية معينة. وبالإضافة إلى هذا يحق لنا أن نتساءل عن درجة المطابقة بين التصور الذي يورده ابن رشيق والتصور الجاهلي (إن أمكن أن نتوصل إلى هذا الأخير بدقة). الا أن ما يلفت النظر هو أن القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر وإنما لتهنئة القبيلة، وهو شيء غريب بالنسبة لعصرنا الذي تسيطر عليه الفردية وحقوق المؤلف... وهذا يعني أن الشاعر الجاهلي كان مندمجاً في قبيلة، وهذا الاندماج لا يظهر فقط في شعره «السياسي»، لأن عزل هذا النوع يفترض أن هناك جانباً من إنتاجه يخصصه للجماعة وجانباً آخر يخصصه لنفسه كالحب والتأمل في الحياة والموت. هذا التقسيم الذي يضع حدوداً فاصلة بين الأغراض ينبغي في نظري التردد قبل قبوله، فالشاعر الجاهلي في كل قوله لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن الجماعة التي ينتمي إليها، أو (إن فضلنا) لم يكن يعبّر عن نفسه إلا من خلال النظرة إلى «النفس» التي يجدها جاهزة قبل أن ينطق والتي عليه أن ينقلها، لا نقول شاء

38. ابن رشيق، I، ص.65. انظر ملاحظات جابر عصفور (ص. 400-403) حول «الوظيفة الاجتماعية للشعر».

ذلك أم كره (لا مدخَل للإرادة في هذا المجال)، وإنما نقول تلقائيا وبصفة شبه عفوية. لم يكن إذن ينطق إلاّ لكي يفلت منه قولُه فيصير أداة يتسرب منها حديث الجماعة. من هذه الزاوية نفسر ظاهرة الشيطان الذي يُوحي إلى الشاعر قصائده. من هو هذا الشيطان؟ إذا صح ما أوردناه فلاَ مفر من افتراض أن شيطان الشعراء ما هو إلا الجماعة التي يكون منها مصْدَر وإليها موْرد الكلام.

هل تغير الشأن بعد الدعوة المحمدية؟ يظهر أن الجواب بسيط، فعند كثير من الشعراء نجد مسحة دينية-الخ.-إلا أننا لا نُعنَى هنا بهذا الجانب بقدر ما نُعنَى بوظيفة الشعر، أيْ بدور الشاعر داخل مجتمعه أو مجموعته. من هذه الناحية لم يطرأ تغير جذري بالنسبة للعصر الجاهلي. كل ما في الأمر أن الانتماء العقائدي (الشيعة، الخوارج...) أصبح ينافس الانتماء القبلي. لم يكن بالإمكان الاستغناء عن الشاعر: كلّ تساؤل حول غاية الشعر كان يذوب أمام بداهة الجواب. وبما أن دور الشاعر، بصفة إجمالية، لم يتغير، فإن الإنتاج الشعري نفسه لم يطرأ عليه تغير محسوس.

إلا أنه في وقت مَا منَ التاريخ (نهاية القرن الثاني، بداية القرن الثالث) بدأت تتبلور صورة جديدة للشاعر وهي صورة لابد من ربطها بتحول في النظام الشعري. لنذكُر بعض العوامل التي واكبت هذا التحول: 1. تكوين جيش نظامي جُلُّ عناصره من غير العرب، بخلاف ما كان عليه الشأن في العصر الأموي. ولا يخفى ما لهذه الظاهرة من انعكاسات، ولعل الظاهرة نفسها تفسر تقلص الخطابة. 2. تنظيمُ الدواوين والتركيزُ على أهمية «الكاتب». 3- ظاهرة الدعاة والوعاظ والقصاص الذين يبثون القيم والعقائد وينافسون الشعراء. 4. تطور علوم التفسير والفقه والحديث والفلسفة، وهي علوم أخذت تزاحم الشعر.

هذه العوامل (وغيرها) جعلت وظيفة الشعر لا تظهر لأول وهلة، أي جعلتها محَلَّ تساؤل. صحيح أن الشعر ما زال أداة تعبير للنزاعات العقائدية والعرقية (الشعوبية...) وما زال يحمل تصورات وقيماً لم يكن بالإمكان إهمالها. لكن هذا الجانب أصبح ثانويا، وإلا فكيف نفسر ظاهرة ذم الشعر والتقليل من شأنه، وكيف نفسر الجهود التي بُذلت للدفاع عنه وتوضيح أهميته؟

لم يبق أمام الشاعر سوى التردد على أبواب الأمراء والرؤساء يمدحهم ويأخذ عطاياهم. ورغم أن هذه الحالة ليست بالجديدة فإن الذي يسترعي الانتباه هو تجريدُ الشاعر من الهالة النبيلة التي كانت تحيط باسمه وتشبيهه بالمُكدي الذي يستجدي الناس من أجل العيش. هذا ابن الحجاج مثلا يقول:

وقد تناهَى أمري إلَى أنْ بكَّرتُ من منزلي أكدي[39]

وهذا بديع الزمان الهمذاني يكتب إلى أحد الرؤساء رسالة يقول فيها: «أنا اطال الله بقاء الشيخ العميد مع أحرار نيسابور في صنعة لا فيها أعان. ولا عنها أصان. وشيمة ليست بي تُناط. ولا عنّي تُماط. وحرفةٌ لا فيها أدال. ولا عنّي تزال وهي الكدية...»[40].

وأثناء المناظرة التي جرت بين الهمذاني وأبي بكر الخوارزمي قال الأول للثاني: «وأنت شاعر[41]»، وهي عبارة يدل السياق على أنها بمعنى «أنت مكدي». وفي موضع آخر يقول الهمذاني لخصمه: «ولأن يقال للرجل يا فاعل يا صانع أحب إليه أن يقال يا شحَّاذُ ويا مُكْدي وقد صدقت أنت في هذه الحلبة أسبق. وفي هذه الحرفة أعرق. ولعمرك

39. ثعالبي، IV، ص.66.
40. همذاني، ص.161.
41. المرجع نفسه، ص.51.

إنك أشحذ. وانك في الكدية أنفذ. وأنا قريب العهد بهذه الصنعة...»[42].

ويؤكد ابن خلدون المدلول الجديد الذي أصبح يرتبط بالشعر والشعراء عندما يكتب: «... فصار غرضُ الشعر في الغالب إنما هو الكَذب والاستجداءُ لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين كما ذكرناه آنفا وأنف منه لذلك أهل الهمَم والمراتب من المتأخرين وتغيّر الحال وأصبح تعاطيه هجنة في الرئاسة ومذمة لأهل المناصب الكبيرة»[43]. ونشير بسرعة إلى أن هذا الوضع الجديد هو الذي ربما يفسر، في القرن الرابع، ظهور المقامات التي تدور معظمها حول الكدية. فأبو الفتح الإسكندري شاعرٌ لا شغلَ له سوى استجداء الناس في الأندية والطرق، ولا يأنف أبداً من ذُل السؤال. فالمقامات إذن بمثابة تجسيد للتصور الذي أصبح يحيط بالشاعر...

إلى جانب تشبيه الشاعر بالمكدي نجد تشبيه الشاعر بالصبيّ. هذا الثعالبي يقول عن ابن الحجاج: «ولقد مدح الملوك والأمراء، والوزراء والرؤساء، فلم يخل قصيدة فيهم من سفاتج هزله، ونتائج فحشه... وكان طول عمره يتحكم على وزراء الوقت ورؤساء العصر، تحكّم الصبيِّ على أهله، ويعيش في أكنافهم عيشة راضية»[44]. وبما أنه لا ينتظر من الصبي أن يكون عاقلاً ومحتشماً فإن ابن الحجاج، كالعديد من معاصريه، لم يكن «يستتر من العقل بسجف، ولا يبني جل قوله إلا على سخف»[45]. يكفي إلقاء نظرة على المنتخبات التي جمعها الثعالبي للتأكد من أن السخف أصبح من مميزات الشعر العربي. وليس بين

42. المرجع نفسه، ص.49.
43. ابن خلدون، ص.581.
44. ثعالبى IV، ص.32.
45. المرجع نفسه، ص.31.

السّخف والحُمق سوى خطوة قصيرة، وهذا ما لا يغيب على منَ تصفّح مقامات الهمذاني.

وإذا برز الشاعر بمظهر الصبي أو المجنون فلا يجوز محاسبتُه على ما يقول. في هذه الحالة تصبح «المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه»[46]. وإذا تقرر هذا فإن من حقه «مناقضة نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً أيضاً»[47]. بل لا يلام إذا نمّ شعره على «ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة»[48]، وهذا يؤكد المعادلة بينه وبين الصبي إذ من المعلوم أن الصبي يفلت من أوامر الدين مادام لم يصل إلى سن البلوغ. القاضي الجرجاني لم يكن يحبذ أن يحاسب الشاعرُ إذا خالف قوله الدين إذ «الدين بمعزل عن الشعر»[49].

في هذا السياق ليس بعجيب أن يلجأ الشاعر إلى «التعقيد والتعمية» وأن يفوه بكلام يضل المستمع في فهمه، بل أن يذهب «في نحو من التركيب لا يهتدي النحوُ إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الاعراب في طريقه»[50]. إن عبد القاهر يرفض أن يتبع المعنى اللفظ أي أن يضيع التواصل وتطمس الدلالة وتستقل العلاماتُ بذاتها. وبصفة عامة فإنه يرفض الولوع بالبديع الذي يجعل الشاعر «ينسى أنه يتكلم ليُفهَم، ويقول ليبين» وينسى أن «الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها»[51].

46. قدامة، ص.17.
47.المرجع نفسه، ص.18.
48. القاضى الجرجانى، ص.63.
49.المرجع نفسه، ص.64.
50. جرجانى، ص.112.
51.المرجع نفسه، ص.5.

رأيُ الجرجاني في «المتأخرين» ينمّ عن تفضيل لطريقة «المتقدمين» التي هي «أمكن في العقول»[52]. لكن صاحب أسرار البلاغة لم ينتبه إلى أن المتأخرين أصبحوا غير مكلّفين، وبالتالي غير مسؤولين عما يقولون. ضاع من يدهم زمامُ الأمر لما عجزوا عن المساهمة في تسيير شؤون «المدينة».

52.المرجع نفسه، ص.5.

القسم الثاني

بَيْن أرسطُو والجُرجَاني
الغَرابة والألفَة

المقارنة

مَنْ له أدنى اهتمام بالبلاغة اليونانية يعرف أن المقصد منها لم يكن هو المقصد الذي وجّه عمل البلاغيين العرب. وإذا اختلف المقصد فإن الظاهرة المشتركة (مثلا المجاز) تأخذ معنى وبعداً فريديْن في كلتا البلاغتين.

البلاغة اليونانية تبلورت في جو الديمقراطية، أي في جو تحتل فيه الساحة العمومية حيزاً كبيراً من الحياة. كان المقصود منها التحكّم في الخطاب والإحاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادراً على التأثير في الجمهور واغتصاب تفكيره بطريقة أو بأخرى. نشأت الريطوريقا للإجابة عن السؤال التالي: كيف يستطيع الخطيب إقناع الجمهور وانتزاع موافقته، عندما يقوم بعرض قضية شخصية أو جماعية، حتى ولو كانت هذه القضية غير عادلة؟ لتلبية هذه الحاجة ظهر اختصاصيون تنحصر وظيفتُهم في إرشاد الخطيب إلى ما يجب قوله وإلى الترتيب الذي تجب مراعاتُه في القول، بحيث يتم إخضاع

المستمع إلى ما يرمي إليه الخطيب.

ليست هذه هي الصورة التي تطالعنا بها البلاغة العربية. صحيح أن التاريخ العربي عرف أطواراً يمكن أن يذكرنا بعضها بالمناخ الذي برزت فيه الريطوريقا. مثلا في العصر الأموي وبداية العصر العباسي، نلاحظ أن قسمًا كبيرا من الشعر والخطب كان المقصود منه الدعوة إلى فرقة أو مذهب، يعني كان الغرض منه التأثير والفوز بموافقة المستمعين (نجد صدى لهذا في **البيان والتّبيين** للجاحظ). صحيح كذلك أن ناقداً معروفاً (ابن قتيبة) اعتنى بالقصيدة من وجهة نظر التأثير الذي يجب إحداثه في الممدوح، بحيث يبادر هذا الأخير إلى إجزال العطاء للشاعر...

لكننا لا نعني هذه الجوانب عندما نتكلم عن البلاغة العربية. لم يكن همُّ البلاغيين العرب (الذين عاشوا في جو مخالف لجو الريطوريقا) إبرازَ قوانين انتاج الخطاب، وإنما قوانين تفسير الخطاب. كان الاهتمام ينصبُّ بالدرجة الأولى على تفسير القرآن وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيرا يتفق عليه الجميع؛ بالاضافة إلى هذا كانت هناك حاجة إلى تدعيم عقيدة الاعجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص (في كلتا الحالتين كان لا بد من اللجوء إلى الشعر القديم، كما هو معروف؛ لهذا نجد أن النماذج المحللة في كتب البلاغة هي نماذج من القرآن والشعر).

اختلاف المقصد يظهر كذلك في التقسيمات المختلفة التي لجأت إليها البلاغة اليونانية والعربية. لا ينبغي أن ننسى أن التقسيم ليس بالعملية البريئة («قل لــــي كيف تقسِّمُ الأشياءَ أقُل لكَ مَن أنتَ»[1]). إلى حد الآن لم يقم أحد بتعليل التقسيم الثلاثي للبلاغة

1. بارت، 1970 ب، ص. 195.

العربية (المعاني، البيان، البديع)، وهو التقسيم الذي فرض نفسه منذ السكّاكي.

المقارنة ينبغي أن تكون شمولية لأنها إذا اكتفت بالتفاصيل فإنها لن تصل إلا إلى نتائج خادعة. لا يكفي أن نرى بلاغياً عربياً، أثناء كلامه عن الاستعارة والتشبيه، يمثل الرجل الشجاع بالأسد، كما فعل أرسطو، لكي نتسرع ونقول إن تأثيراً قد حدث. فالأسد يَزأر كذلك، وبقوة، في البلاغة الهندية[2] (لماذا اعتنى الباحثون بالعلاقة بين البلاغة العربية والبلاغة اليونانية ولم يستدعوا البلاغة الهندية إلى حفلة المقارنات، خصوصاً وأن أوجه الشبه بين البلاغة الهندية والبلاغة العربية كثيرة ومتنوعة؟).

إننا عادة نتكلم عن البلاغة وكأنها شيء واضحُ المعالم معروضٌ أمامنا ببساطة وما علينا إلا أن نقطف ثماره. هذا تصوّر ينبغي تصحيحه. ذلك أن ما يسمى بالبلاغة مغروس في غابة من المعارف والعلوم وليس من الصواب المنهجي دراسة أحد هذه العلوم بمعزل عن العلوم الأخرى. البلاغة لها ارتباطات بالنحو والتفسير وعلم الاعجاز والمنطق وعلم الكلام. إذا كان لا بد أن نقارن، فلنبدأ بالمقارنة بين هذه العلوم. والعجيب في الأمر أن من يدرس السكّاكي مثلاً لا يعتني إلا بقسم مفتاح العلوم المتعلق بالبلاغة وينسى أقسام الكتاب الأخرى. إن رؤية الشجرة لا ينبغي أن تذهلنا عن منظر الغابة.

البلاغةُ بين الأمس واليوم

المتصفحُ لكتب البلاغة يشعر أحياناً بالنفور والحَرَج. فهو يلتقي

2. تجد لمحة عن البلاغة الهندية عند بورشي. حول مثال «الأسد» انظر تودوروف، 1978 ب، ص. 77.

بمصطلحات وتعريفات غريبة عن أفقه، بعيدة عن قاموسه، لا تخطر له ببال عندما يقوم بتحليل النصوص. صحيحٌ أنه يعرف (أو يتخيل أنه يعرف) معنى الاستعارة والكناية. ولكن ما معنى الاستعارة المكنية؟ وما معنى الاستخدام؟ ومراعاة النظير؟ والإرصاد؟ والتجريد؟ والاستتباع؟ والقول بالموجب؟... هل لهذه الطلاسم فائدة تُذكَر أم نحن أمام أطلال مهجورة ليس لها سوى قيمة وثائقية تتعلق بقوم رحلوا؟ إذا كان لهذا المتصفح صدر رحْب، فسيلاحظ أن هذه الأشكال البلاغية ليست غريبة ولا بعيده عنه، وأنه يستعملها يوميا، أو على الأقل يستعمل بعضها عندما يتكلم ويكتب. إذ ذاك ستتقلص الغرابة (أو إن شئتم تغرب) وتعوضها ألْفة غامضة وأنْس حميم.

إلا أنه لا يسعنا إلا أن نلاحظ، على العموم، غروبَ الدراسات البلاغية في العالم العربي. كانت البلاغة، فيما مضى، علما نابضا بالحياة، وإذا بها الآن لا تكاد تحرّك أي فضُول، كعلم التنجيم والكيمياء القديمة. كيف نفسر هذا التحول؟ أظن أن الجواب سنجده إذا وضعنا اليد على «العلم» الذي أخذ مكان البلاغة. ذلك أن علماً ما لا يندثر إلا عندما يعوّضه علْم آخر: التنجيم أدى إلى علم الفلك، والكيمياء القديمة إلى الكيمياء الحديثة. إذا اتفقنا على أن الغرض من البلاغة هو تحليل الخطاب، وإذا اتفقنا على أن البلاغة تغمدها الإهمال، فإنه يتعين علينا أن نبحث عن «العلم» الذي عوض البلاغة في العالم العربي. ما هو سلوكُنا المعرفي اليوم أمام الخطاب؟ بعبارة أخرى: ما هي الاستراتيجية التي نتبعها اليوم تجاه الخطاب؟

لعل هذا السؤال سيتضح أكثر إذا لاحظنا أن ما حدث للبلاغة العربية قد حدث كذلك للبلاغة الغربية. ففي وقت ما من النصف الأول من القرن التاسع عشر، دخلت البلاغة الغربية ـ بدرجة متفاوتة

حسب الثقافات ـ في طي النسيان[3]. ومما يدعم هذا الرأي أن المستشرقين الذين لم يتركوا ميداناً في الثقافة العربية إلا أَوْلَوْه الاهتمام، لم يعتنوا بالبلاغة. هل توجد مثلا ترجمة فرنسية لأحد كتب البلاغة العربية؟ الترجمات والدراسات التي قام بها المستشرقون في هذا المجال يمكن أن تُعد على رؤوس أصابع اليد الواحدة، أو اليدين على أكثر تقدير. ما هو إذن سرّ المرض الذي أصاب البلاغة، سواء في الشرق أو في الغرب؟

ليس من الهيّن الإجابة عن هذا السؤال. لنكتف بالقول إن التفكير في غرابة البلاغة يحيلنا على ما ألفناه اليوم. الغرابة إذن لا تبعدنا عن همومنا ومشاغلنا الحالية: كل حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة. وضرورة اللغة، أو الجناس، ستنقلنا من الغرابة إلى الغروب، وبالتالي إلى الشمس.

الاستغراب

إذا قمنا بتصنيف القائلين فإننا لاشك سنقف على قائل معيّن موسوم بالغرابة لأنه يبتعد عن التصورات المألوفة لدى مجتمع ما. هذا القائل الغريب يظهر في عدة أشكال. فهناك المجنون والمهرج والمجذُوب والساحر والشاذ والشاعر. كمثال على هذا الصنف يمكن أن نذكر خرافة، وهو شخص اختطفته الجن ثم عاد بعد مدة إلى أهله وصار ينطق بكلام غريب (ومن هنا عبارة: حديث خرافة).

إن القول الذي سيسترعي انتباهنا هو القول الغريب، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول. الغرابة تتم، كما يقول

3- تودوروف، 1977، ص. 136-139؛ ريكور، ص. 13-14.

ابن رشد معلقا على فن الشعر، «باخراج القول غير مخرج العادة»[4].

النص الذي يجب تحليله في كتاب أرسطو هو التالي:

«والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة. وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة (...). وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج. وأقصد بذلك: الكلمات الغريبة (الأعجمية) والمجاز، والأسماء المحدودة (المطولة)، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج»[5].

كل كلمة في هذا النص تقتضي تحليلاً ضافياً، إلا أننا سنكتفي بملاحظة العلاقة التي يبرزها أرسطو بين الغرابة والألفة داخل النص الشعري. فمن ناحية، نجد الوضوح، والابتذال، والسقوط، والاستعمال الدارج. ومن ناحية أخرى، نجد النبل، والبعد، والغرابة. وهذا يعني أن النص الشعري يبتعد عن الاستعمال الدارج وفي الوقت نفسه يتضمن قسطا من هذا الاستعمال. يقول أرسطو: «ولهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجا من الألفاظ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع الأسماء التي ذكرناها، بينما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة»[6].

النص الشعري يتألف من عنصرين اثنين. العنصر الأول مردّه إلى التعابير المألوفة الشائعة، والعنصر الثاني مردّه إلى التعابير الغريبة التي تُستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر

4. ابن رشد، ص. 243.
5. أرسطو، 1973، ص. 61.
6. المرجع السابق، ص. 62.

في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه، فهي كـ «الغرباء» بين «أهل المدينة»[7]. ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب، «فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات، (وما يحدث العجب يحدث اللذة)»[8].

ما معْنى المجَاز

المجاز يعني انتقال شيء من مكان هو مقره الأصلي إلى مكان آخر، أو كما يقول السّكاكي: «المجازُ مفعل من جازَ المكان يجُوزه إذا تعدّاه والكلمة إذا استُعملت في غير ما هي موضوع له وهو ما تدلّ عليه بنفسها فقد تعدتْ موضعَها الأصلي»[9].

هذا النقل مدعاة للاستغراب، وبما أن الاستغراب لابد أن يتحمله مستغرب، فإن المتلقي للنص الشعري يدخل في حساب المحلل البلاغي. إلى جانب العلاقة الأُفقية بين العناصر المكونة للنص، هناك علاقة عمودية بين هذه العناصر والمتلقي. ولا أعرف بلاغياً اهتم بهذه العلاقة العمودية بنفس القسط الذي نجده عند الجرجاني. في **أسرار البلاغة**، لا يكتفي الجرجاني بالكلام عن المجاز والتشبيه والتمثيل، بل يعتني كذلك بتحليل التأثير الذي تحققه هذه الصور لدى المتلقي.

هذا التأثير ليس بالعرضي، بمعنى أنه قد يحدث أوْ لا يحدث. بعبارة أخرى، لا يتكلم الجرجاني بالضبط، عما يشعر به، هو، أمام هذه الصورة أو تلك. فلكل صورة بلاغية بنيةٌ خاصة وتأثيرٌ خاص، تأثير يسميه الجرجاني «فضيلة»[10]، بمعنى وظيفة الصورة، أي ما تفعله

7. أرسطو، 1959، ص. 186.
8. المرجع نفسه، ص. 186. انظر ريكور، ص 26 وص 48.
9. سكاكي، ص. 154.
10. جرجاني، ص. 30.

لدى المتلقي. هذه الفضيلة ليست مرتبطة بمتلق معين وإنما هي من اختصاص الصورة. وهذا يعني أن التأثير يمكن دراسته دراسة موضوعية. فليس ما تحدثه الصورة محصوراً في متلقّ دون آخر وإنما هو شيء يبلغ حدا من العمومية يجعله موضوع علم أو موضوع إستطيقا.

حول ماذا تدور هذه الإستطيقا؟ حول الغرابة. الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي. ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة. ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعود على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه. الغرابة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارجَ مقَرِّه. هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري. هذا ما سنحاول إبرازه من خلال كلام الجرجاني عن الاستعارة والتشبيه والتمثيل.

مجازُ الشَّمس

الاستعارة في الاسم «أن تنقلَه عن مسمَّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف. وذلك كقولك: رأيت أسدا ـ وأنت تعني رجلاً شجاعاً ـ ورنت لنا ظبية وأنت تعني امرأة، وأبديت نورا وأنت تعني هدى وبيانا وحجة، وما شاكل ذلك»[11].

11. المرجع نفسه، ص. 31.

الملاحظ في هذه الأمثلة وجود أفعال المشاهدة: **رأيت، رنت** (= نظرت)، أبديت. والمشاهدة لكي تتم لابد لها من نُور كاشف، النورُ الذي نجده في المثال الثالث: **أبديت نوراً**، يعني لا بد من الشمس. توجد علاقة حميمة بين الاستعارة والشمس، وفي هذا الصدد يقول جاك ديريدا: «دورة الشمس تكون دائماً بمثابة خط مسيرة الاستعارة»[12]. في قلب الميتافزيقا يرى ديريدا عمل الشمس والاستعارة، وذلك في المفاهيم المعروفة: الظهور والخفاء، المشاهد وغير المشاهد، الحاضر والغائب[13].

للاقتناع بهذه الفكرة، يكفي الرجوع إلى **أسرار البلاغة** حيث نجد في كل لحظة إحالةً على الشمس. جل الأبيات التي يوردها الجرجاني تتضمن الكلام عن الشمس، وعن الظلمة طبعًا، عن ظلمة تزول بفضل الشمس، أو القمر الذي يستعير نوره من الشمس. جلّ أمثلة الجرجاني لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالعين المبصرة وبالشمس، وبالمجاز (من جاز انـكان...). هناك مجاز الدواب، ومجاز الرَّكب السائرين في طريق واضحة أو ملتوية، ومجاز الشمس. الكلام عن الاستعارة هو في الوقت نفسه كلام عن الشمس.

ما هي مميزات الشمس والاستعارة؟

1) تمتاز الشمس بالنور الذي تضفيه على الوجود فتُظهر الأشياء والأجسام وتُجلي ما هو خفي. كذلك حكم الاستعارة فإنها نيرة متلألئة «إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها

12. ديريدا، 1971، ص. 35.
13. المرجع نفسه، ص. 36.

قد جسمت حتى رأتها العيون»[14].

2) تمتاز الشمس أيضا بعلوها وشموخها وارتفاعها فوق الكائنات، فلا أحد يجهل مكانها ومكانتها في الوجود. «ومن هذا الأصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة»[15]. هذه الأوصاف تنطبق على الاستعارة إذ «من الفضيلة الجامعة فيها: انها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدْره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً»[16].

هذه «الصورة المستجدة» تجعل الخطاب يمتاز بخاصية ترفعه عن غيره من الخطابات وتجعله يرتقي إلى منزلة عالية، فيصير في «قبيل الخاص» الذي يرتفع عن قبيل « المشترك العامي»[17]. ونلاحظ بسرعة أن التفرقة المعهودة بين الخاصة والعامة لا تقتصر على الحياة الاجتماعية، بل تمتد كذلك إلى الكلام الذي ينقسم إلى كلام عادي مألوف، وكلام غريب جديد، والجديد لا يمكن تصوره إلا مضيئاً.

3) ثم أليسَت هذه «الصورة المستجدة» من أوصاف الشمس التي لا تبقى على حال بل تتجدد وتطلع كل صباح في حلة قشيبة تهش لها النفوس؟ فمن حسن الحظ أن الشمس ليست مستقرة في نقطة من السماء لا تزايلها. لولا انتقالها في السماء لكانت ضارة ومكروهة. لنقرأ مثلا هذا البيت:

وهبْكَ كالشمس في حُسن ألمْ ترَنا   نفرُّ منها إذا مالت إلى الضّرَرِ[18]

14. جرجاني، ص. 30.
15. المرجع نفسه، ص. 48.
16. المرجع نفسه، ص. 30.
17. المرجع نفسه، ص. 273-274.
18. المرجع نفسه، ص. 91.

إننا نحب الشمس لأنها حاضرة غائبة، مقيمة راحلة، مشرقة غاربة، أليفة غريبة. طول المكوث في مكان معلوم يخلق الألفة ولكنه يورث الملل. فلهذا يبلَى الشيءُ إذا طال وقوعُ البصر عليه وتمجّه النفوسُ ولا يصبو إليه أحد:

وطولُ مقام المرء في الحيّ مخلقٌ   لديباجتيه فاغتربْ تتجَدّد
فاني رأيت الشمس زيدت محبة   إلَى النّاس أن ليسَت عليهم بسرمَد[19]

إذا أراد المرء أن يتجدد فما عليه إلا أن يغترب، أن يبدّل مُقامه، أن يغرب، كما تفعل الشمس. على أن غروب الشمس ليس ضياعها وانعدامها : إنها تشرق على قوم آخرين يسرّون بمقدمها عليهم، ثم تعود من جديد إلى القوم الذين غربت عنهم. المرء المغترب يتجدد بانتقاله إلى مكان غير مألوف لأنه في هذه الحالة يستعير ثوباً جديداً يجعله يبدو في منظر غير معهود. فالثوب يبلى مع كثرة لبوسه وما على المرء إلا أن يبادر إلى تبديله بثوب آخر. إذ ذاك سترقبه العيون لأنه سيمرُّ من هيئة مألوفة إلى هيئة غريبة. فليس الثوب وحده الذي يتجدد بل كذلك من يرتديه.

هذا ما يحْدُث في الاستعارة. فالاسم يبلَى مع كثرة الاستعمال إذ يبقى جاثماً على مسمّى معين. ولكنه عند الاستعارة ينقل من مسماه الأصلي إلى شيء آخر. إذ ذاك يكتسي حُلة جديدة وتهفو له النفوس. ذلك أن «مبنى الطباع وموضوع الجبلّة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر»[20].

بناء على هذا يمكن أن نقول إن الغرابة والاغتراب لهما علاقة

19. المرجع نفسه، ص. 97.
20. المرجع نفسه، ص. 102.

وثيقة بالبعد والابتعاد، كما أن الألفة ترتبط ارتباطاً قويّا بالقرب. وهذا ما ينصّ عليه الجرجاني عند حديثه عن التشبيه. فمن الشعراء من يستطيع «رد البعيد الغريب إلى المألوف القريب»[21] و«إيجاد الائتلاف في المختلفات»[22]. إن التشبيه يكون أبلغَ إذا اهتدى إلى «أن يجمع اعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقدَ نسَب وشبكة»[23]. فكلما كان البعد شاسعا، كان الشعور بالغرابة أمكن في النفوس. وهل هناك، بالنسبة للناظر، بعد أكثر اتساعا من البعد الفاصل بين مشرق الشمس ومغربها، أي بين أفق وأفق؟ وهل هناك، في الوقت نفسه، قرابة ألطف من القرابة التي توجد بين الشمس الغاربة والشمس المشرقة؟ على هذا الأساس يكون التشبيه المستغرب هو الذي «يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب»[24].

المجاز من أفق إلى أفق قد يكون مَجازاً من العقل إلى الاحساس. فالشخص، حسب الجرجاني، يستفيد العلم أوّلاً من طريق الحواس وثانياً من طريق الفكر. فالنّفس تأنس بالعلْم الأول لأنه «أقدمُ لها صحبة، وآكد عندها حُرمة»[25]. وهنا يكمن سر التأثير المرتبط بالتمثيل. فالتمثيل يخرج النفس «من خفيّ الى جلي»[26]، ولا عجب إذا كان الشاهد المشهور على التمثيل يتكلم عن الخفاء والجلاء:

وإذا أراد الله نشْــــرَ فضيلة   طُويت أتاح لها لسان حسُــود

هناك فضيلة مطوية أي مكّنونة ومخفية، والخفاء لا يمكن أن

21. المرجع نفسه، ص. 115.
22. المرجع نفسه، ص. 119.
23. المرجع نفسه، ص. 118.
24. المرجع نفسه، ص. 103.
25. المرجع نفسه، ص. 94.
26. المرجع نفسه، ص. 94.

يتصور إلا مظلما، ونشر الفضيلة لن يتم إلا بشعلة الشمس. وهذا ما نجده في البيت التالي:

لوْلا اشتعالُ النّار فيمــا جاورَتْ

مـا كان يُعرَف طيبُ عرف الُعود[27]

فنفس المتلقي تطرب عندما تنقل مما يعلم «بالعقل المحض» إلى ما يعلم «بالمشاهدة»[28] ،لأن الشاعر «يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[29].

لغةُ الشمس

رب قائل يقول: ما أكثر النصوص المجازية التي لا تتضمن احالة على الشمس. هذا الاعتراض يمر بجانب المسألة: عندما تختفي الشمس وراء السحب فإنها تستتر ولكنها لا تفنى وتفقد مكانها في السماء. خذ مثلا هذا البيت:

نقّـلْ فـؤادَكَ حيـثُ شئـتَ منَ الهوَى

مَـــا الحبُّ إلا للْحبيب الأوّل[30]

أين هي الشمس؟ لا نلمح ضوءها ولكن حركتها واضحة في البيت (فؤاد ينتقل في سماء الهوى ثم يعود كالشمس إلى نقطة انطلاقه). قلت: لا **نلمح** وحركة **واضحة**. في كلامي إحالة إلى الشمس ولست أدري كيف يمكن أن أحوّر الجملة حتى أحذف التلميح الى الكوكب المنير. نحن مدينون للشمس بالكثير. كيف يمكن أن نستغني عن استعمالات من نوع: عبارة واضحة أو مشرقة؟

27. المرجع نفسه، ص. 92.
28. المرجع نفسه، ص. 94-95.
29. المرجع نفسه، ص. 94.
30. المرجع نفسه، ص. 94.

كيف يمكن الكلام عن الخطاب دون الكلام عن المعنى الخفي والمعنى الظاهر والمعنى الغامض؟ كيف يمكن الافلات من لغة الشمس؟

الاحتضار

موضوع الغرابة والألفة لا يخص فقط البلاغة والخطاب الشعري بل يمكن رصْدُه في ميادين مختلفة من الثقافة العربية. في نهاية المطاف لا بد أن نتساءل، مرة أخرى، عن التلقي المخصص اليوم للبلاغة، وبالأخص للبلاغة التي صُنفَت بعد الجرجاني. من سوء حظ هذه البلاغة أنها مرتبطة بما يسمى عصر الانحطاط. لكن ما معنى الانحطاط؟ الانحطاط يقتضي شيئاً كان في وقت ما مرتفعاً وشامخاً، ثم أخذ ينزل تدريجياً إلى السفح المقابل، حيث صار تدريجيا يضمحل ويذوب وينطفئ.

تاريخ البلاغة العربية، كما يكتب اليوم، هو تتبع لدورة الشمس في طلوعها وازدهارها والكلال الذي يصيبها إلى أن لا يبقى منها شيء ويعم الظلام. كلامنا عن البلاغة بعد الجرجاني كلام عن شمس مريضة لم تعد قادرة على النهوض من مرقدها. والملاحظ أن ما يسمى بالنهضة (والنهضة تعني يقظة، أو مجازاً من ظلمة النوم إلى إشراقة الصباح) لم يمسّ البلاغة. فعلى المؤرخ المنجّم أن يتساءل، ويسأل الكواكب، عن سر هذا السبات العميق الذي أصاب الدراسات البلاغية.

الحَريري والكتابةُ الكلاسيكيّة

الاسْم والنّمط

من الأشياء التي تسترعي الانتباه عند قراءة مقامات الحريري ندرةُ الأسماء الشخصية. إذا استثنينا مجموعة من الأسماء التاريخية أو الخرافية سنتكلم عنها فيما بعد، فإننا لا نكاد نجد إلا اسمين شخصيين اثنين: الحارث بن همام وأبو زيد السّروجي. أما باقي الشخصيات، فلا تحظى إلا بتسميات عامة كالابن والزوجة والقاضي والأمير إلخ. وهذا يعني أن الشخصيات الفردية تذوب في الأنماط الإنسانية.

هذه الظاهرة ليست عرضية أو تافهة[31]. قبل الشروع في تحليلها لا بد من الاشارة إلى بعض الأنواع التي تبرز خاصيات متعارضة.

- **كتُب التاريخ** : من الواضح أن مادة المؤرخ تتكون من الحدث ومكان الحدث وتاريخ (توقيت) الحدث وكذلك من أسماء المشاركين في الحدث. فيكفي مثلا أن نتصفح **الكامل** لابن الأثير لنتبين وفرة الأسماء الشخصية في كل صفحة من صفحات الكتاب.

31. واط، ص. 528-530.

- كتُب الحديث : الإسناد يمتاز بطوله أي بكثرة الأسماء الموردة فيه. وبما أن صحة الحديث مبنية على أمانة ناقله، فقد ألفتْ عدةُ كتب موضوعُها التنقيبُ في حياة الرواة، وهذا التنقيب يدرس أفراداً لا أنماطاً إنسانية.

- كتُب الأخبار : نلاحظ فيها أيضا كثرة الأسماء. انظروا مثلا كتاب البخلاء: الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وإنما أعطى صورة لبعض البخلاء، وتبعاً لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز إلى حد كبير بخاصيات فردية.

هذه الأنواع التي أشرنا إليها بسرعة تمتاز بالدقة في ايراد أسماء الأفراد. لننظر الآن إلى الشعر القديم. ماذا نلاحظ؟ نلاحظ أن الأسماء لا تدل على أفراد بقدر ما تدل على أنماط إنسانية. إن أسماء النساء في شعر النسيب اصطلاحية وتبعاً لذلك قليلة. يقول ابن رشيق: «وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلُو في أفواههم، فهُم كثيراً ما يأتون بها زوْراً نحو ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء... وأشباههن»[32]. ولقد لاحظ فون غرونباوم أن الشعراء القدماء يصفون في نهاية الأمر المرأة نفسها[33]. ولربما لا نبتعد عن الصواب إذا أضفنا أنهم يمدحون ويرثون ويتوعدون الرجل نفسه. قد نجد في شعر المديح اسم الرئيس الذي يمدحه الشاعر، ولكن هذا الرئيس يبقى على العموم نسخة من نمط نعرف مميزاته. والذي يدعم هذا القول أن من الشعراء «من ينقل المديح عن رجل إلى رجل»[34]. أبو تمام والبحتري مثلا كانا يمدحان عدة رؤساء بقصيدة واحدة.

32. ابن رشيق. II، ص. 116.
33. فون غرونباوم، ص. 288.
34. ابن رشيق، II، ص. 136.

من البديهي أننا نتكلم عن النزعة الغالبة في الأدب العربي، وهي نزعة عمودية أوْ ميتيكيّة لأنها تركز على سُنّة شعرية يجب الخضوع لها. كلمة «ميت» تدل هنا على حكاية أو عادة مقدّسة ترجع إلى الأصل[35].

إننا نجد هذه النزعة التي تضع المعنى في البدء عند الحريري. لقد رأينا أن شخصياته ذات التسمية العامة تمثل أنماطاً إنسانية. يجب الآن أن نضيف أن أبا زيد السروجي والحارث بن همام من هذا القبيل. فالحارث بن همام اسمٌ لا نستطيع أن نتصور اسماً أعمّ منه. إنه مأخوذ من حديث نبوي معروف: «كلّكُم حارثٌ وكلّكم همَّام». فهو اسم يمكن أن يطلق على أي إنسان. أما الاسم الآخر، فإنه يشتمل على «زيد»، ومن المعلوم أن زيداً وعمرا اسمان كثيراً ما نجدهما في كتب النحو والبلاغة إلى حد أنهما كالمرادفين لكلمة «فلان» أو لعبارة «إنسان كسائر الناس».

شخصيات الحريري موصوفة بسرعة في أغلب الأحيان. فبعض الإشارات تكفي لإبراز النمط[36]. هذه الظاهرة مرتبطة بظاهرة أخرى وهي كثرة وأهمية النماذج البشرية في مقامات الحريري: عرقوب، المتلمس، سطيح، إياس، سحبان، حنين، باقل... فكل مفهوم (الجمال، الكذب، الشجاعة، الحكمة) مرتبط بشخصية تاريخية أو أسطورية، أيْ باسم من الأسماء. الحكمة مثلا مرتبطة بلقمان. فعمل القارئ أو الشارح هو الانتقالُ من اسم إلى مفهوم، من دال (لقمان) إلى مدلول (الحكمة): خصائص الشخصيات صادرة عن «الحقل الثقافي» والوصف بمثابة تلميح أو استشهاد باسم.

35. الياد، ص. 15.

36. هذا الأسلوب في الوصف يذكر بأسلوب المصورين الذين لم يرسموا، لأسباب دينية، شخصياتهم بصفات مميزة. انظر بابادوبولو، ص. 687.

سنحاول البرهنة على هذه العموميات بتحليل قطعة من المقامة الثامنة عشرة تتضمن وصف جارية:

«كانت عندي جارية، لا يوجد لها في الجمال مجارية،إن سفرت خجل النيّران، وصليت القلوب بالنّيران، وان بسَمَت أزْرت بالجُمان وبيع المرجَان بالمجّان، وان رَنتْ هيّجت البلابل وحققت سحرَ بابل، وإن نطقت عقَلتْ لُبَّ العاقل، واستنزلت العصم من المعَاقل، وإن قرأت شفَت المفؤود وأحْيت الموؤُود، وخلْتها أوتيت من مزامير آل داود، وإن غنّت ظلّ معبد لها عبداً وقيل سحقاً لإسحق وبعدا، وإن زمرت أضحى زنام عندها زنيما بعد أن كان لجيله زعيماً... وإن رقصت أمالت العمائم عن الرؤوس، وأنستك رقْص الحَبَب في الكؤوس»[37].

لنذكر في البداية بملاحظة مهمة لابن رشيق: «الشعر إلا أقله راجعٌ إلَى باب الوصف»[38]. انطلاقًا من هذه الملاحظة نقترح افتراضاً معاكساً نوعاً ما، وهو أن الوصف يكون في أغلب الأحيان إما مدحاً أو هجاء. هذا يعني أن الموصوف يكون موسوماً بعلامة إيجابية أو سلبية.

العبارة الأولى في قطعة الحريري: **كانت لي جارية**، تشكل «اعلانًا»[39] إذ تحرك عدداً من الإمكانيات الوصفية والروائية: هذه الإمكانيات توجد عند الكاتب والقارئ اللذين يملكان نفس النّسَق الأدبي.

العبارة الثانية: **لا تجاريها في الجمال مُجارية**، تنهي السؤال المفتوح في الأولى (كيف هي؟...) وتشكل إعلاناً ثانياً: الجمال. هذا الإعلان

37. حريري، 1326، ص. 172-174.
38. ابن رشيق، II، ص. 278.
39. تجد ملاحظات مفيدة حول الوصف في الرواية «الواقعية» عند هامون.

يحرك بدوره إمكانيات وصفية تحقق البعض منها في القطعة وأعني وصف الوجه والابتسامة والنظر والحديث.

هذه المعاني الجزئية (أو الموتيفات) لا تكفي لإعطاء صورة لجارية مثالية إذ أننا نجدها في وصف المرأة الحرة. وبما أن الجارية تزيد قيمتُها إذا أضافت الى الجمال النبوغَ في الفنون، فإننا لا نستغرب وجود الموتيفات التالية: القراءة والغناء والعزف والرقص.

هذه الموتيفات مرتبطة بالتقاليد الشعرية أو بالسنة الشعرية، فالقطعة تزخر بالإشارات الثقافية التي كان من المفروض أن لا يجهلها الأديب. لذلك لم يكن من اللازم أن يطنب الحريري أو يفسر كلامه، فالإشارة أو التلميح بمثابة علامة مشاركة بين الحريري والقارئ الضمني.

ينبغي أن لا نخلط القارئ الضمني بالقارئ الفعلي[40]. القارئ الضمني هو القارئ الذي يتخيله الكاتب عندما يكتب، وخصائص هذا القارئ تظهر من خلال النص لا من خارج النص. أما القارئ الفعلي فلا يمكن للكاتب أن يعرفه بالضبط ولا أن يتخيل بدقة ردود فعله. عندما كتب الحريري: «حقَّقت سحْر بابل» فقد افترض أن قارءه الضمني سيعي أنه يرمز إلى هَاروت ومَاروت. أما القارىء الفعلي فقد يجهل هذا التلميح، إلا أن الشراح كالشريشي مثلا يملؤون بفضل توضيحاتهم الهوةَ القائمةَ بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني.

الإشارات الثقافية تظهر في التشبيهات: **النيران، الجمان، المرجان.** وتظهر كذلك في معجم العشق: **صَلَيَت القلوب بالنيران، عقَلَت لبَّ العاقل.** وتظهر أخيراً في النماذج البشرية التي تشكل نوعاً من التشبيه: **داود، معبد، إسحق، زنام.** هذه التلميحات كما قلنا تحيل على التقاليد

40. برانس، ص. 180.

الشعرية. إن قراءة قطعة شعرية (أو نثرية) يمكن أن تعتبر غوصاً في النصوص الشعرية السابقة. الدلالة (أي العلاقة بين الدال والمدلول) لا تكفي لإبراز معنى الكلمة الشعرية[41]. الكلمة لا تستخرج كل إمكانياتها إلا عندما تضم بصفة جلية إلى أخواتها في السياق، أو بصفة ضمنية إلى أخواتها في مجموع النصوص الشعرية.

الترتيب السُّلّمي

يبقى لنا أن نلاحظ في قطعة الحريري خاصية أخيرة وهي أن الوصف عبارة عن تشبيه أو مقارنة بين الجارية وكائنات أخرى. هذه المقارنة مرتبطة بصيغة التفضيل: الجارية تتفوق في جميع الميادين، فجمالها يفوق جمال كل النساء وإشراقة وجهها تزيد على إشراقة الشمس والقمر، وصوتها أكثر اطرابا من صوت مَعْبد واسحق...

انطلاقاً من هذا الأسلوب في الوصف يمكن أن نقول إن العصر الكلاسيكي كان له نظام خاص في رسم الشخصيات، وهو نظام يختلف عن النظام الذي ألفْناه في الكتابات الحديثة. وهنا لابد من ذكر ملاحظة لإيفلين بيرج - فيتز: «ان صورة الشخص « Portrait» تُبنَى حسب محورين: محور الترتيب السُّلّمي ومحور التمييز. المحور الأول يدل على المسافة القائمة بين السّموّ والضّعة: هذا المحور يشير إلى كمّ الصفة التي للشخصية المقصودة. المحور الثاني يتعلق بخصائص الاتفاق والاختلاف، بالكيفية أو بالشكل الخاص الذي تتخذه الصفة المقصودة في الشخصية»[42].

إن محور الترتيب السُّلَّمي هو الذي يسترعي انتباهنا في وصف الجارية. جارية أبي زيد لا تملك خاصيات تنفرد بها وإنما تسمو فقط

41. انظر ملاحظات اركون (ص. 325) حول معجم الأخلاق.
42. بيرج - فيتز، ص. 430. انظر كذلك فون غرونباوم، ص. 304.

ببعض الصفات على سائر المخلوقات.

لنقرأ الآن شعرا يشكر فيه أبو زيد السروجي بعضَ من أحسنوا إليه:

لله درّ عصابة صدْق المقال مقاولاَ
فاقوا الانامَ فضائلاً مأثورةً وفواضلاَ
حاورتُهم فوجدتُ سَحْـ ـبان لديهم باقلاَ
وحللْتُ فيهم سائلا فلقيت جوداً سائلاَ
أقسمتُ لو كان الكرا م حيا لكانُوا وابلا[43]

البيت الأول يوضح الطَبقة العالية التي ينتمي إليها الَممدوحون (**مقاولا**). البيت الثاني يورد تشبيها وبالتالي صيغة تفضيل (**فاقوا الأنام**)، وفي الوقت نفسه يعلن عن الصفتين المفصلتين في الأبيات التالية: الفصاحة والكرم. لنلاحظ الإشارة إلى نموذجين بشريين: سحبان وباقل، الأول كما هو معلوم يرمز إلى الفصاحة والثاني إلى العيّ. لنلاحظ كذلك الصعود من **الحيا**، وهو المطر القليل، إلى **الوابل**، وهو المطر الغزير.

هذه الطريقة في رسم الشخصية لا نجدها فقط في الأنواع الشعرية. نجدها في الأمثال (صيغة **أفعل من**...) وفي كتب النقد (فلانٌ أشعرُ الناس...)؛ ونجدها في كتب السير والتراجم. ماذا يقول ياقوت مثلا عن الحريري؟ «وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبر بها على الأوائل وأعجز الأواخر»[44]. ونجدها في كتب التاريخ: مثلاً في الصورة التي رسمها مسْكَوَيْه لابن العميد في **تجارب الأمم**. إن مسكويه يعلن عن صدقه في التصوير ونحن لا نجادله في ذلك، إلا أننا نلاحظ أن الصورة التي رسمها للوزير تمر بالمقولات النحوية والبلاغية التي تميز «البورطري» في العصر الكلاسيكي.

43. حريري، 1326، ص. 155-156.

44. ياقوت، XVI، ص. 262.

من الممكن أن نقارب بين النمط الإنساني والنوع الأدبي. الحركة التي يتم بمقتضاها الانتقال من شخصية إلى النمط الذي تمثله تشبه الحركة التي تؤدي إلى تحديد النوع الذي يرتكز عليه النص.

من العبث أن نفتش في شخصيات الشعر العربي عن أفراد محددين أو أن نتساءل عن صدق الشعراء. لقد تلقى عمر بن أبي ربيعة اللوم لأنه خالف في بعض قصائده القاعدة التي بمقتضاها توصف المرأة بأنها ـ حسب تعبير كثير ـ «مطلُوبة ممْتنعَة»[45]. التجربة الشخصية للشاعر لا تؤخذ بعين الاعتبار وإنما المهمّ هو ما يُناسب النوعَ الأدبي، يعتني ما يفرضه النوع وكذلك ما يفرضه الناقد انطلاقا من السّنَّة الشعرية. كان بشّار بن برد ضخْمَ الجثة[46] ومع ذلك وصف نفسه هكذا:

إنّ في بُردي جسْمًا ناحلاً   لَوْ توكأت عليه لانْهَدم

لَماذا؟ لأنه لم يكن بإمكانه أن يرسم لنفسه صورة تختلف عن الصورة التي يفرضها نوعُ النسيب. لقد بين أحدُ السيميائيين السوفيات ـ ليكاتشيف ـ أن كل نوع يقترح بل يفرض صورة للقائل[47]. الراوي عندما يسرد حكاية يرسم صورة للأشخاص وفي الوقت نفسه يرسم صورة لنفسه حتى في حالة ما إذا لم يستعمل ضمير المتكلم. عندما يؤلف الشاعر مدحا أو هجاء فإنه يعطي بالطبع صورة للممدوح وللمهجُوِّ. وفي الوقت نفسه يعطي صورة لنفسه. وهذه الصورة لا ينتزعها من منطقة مظلمة من شخصيته وإنما من النوع الذي يتقيد به.

الرأي السائد هو أن القصيدة تعبر عن الشاعر. هذا الرأي يُغفل عمَل النوع: القصيدة تعبر قبل كل شيء عن النوع الذي تنتمي إليه.

45. ابن رشيق، II، ص. 118.
46. اصفهاني، IIIص. 135.
47. انظر الهامش رقم 21.

وجهة النظر هذه تؤكدها مقامات الحريري التي تشتمل على عدد لا يحصى من الأنواع، وتطرح مسألة الانفصال بين القول والعمل. أبو زيد السروجي مثلا كثيرا ما يشرب الخمر مباشرة بعد القاء موعظة تذيب قلوب المستمعين. هذا التناقض بين الخبر والمخبر يغيظ صاحبه الحارث بن همام الذي ينتظر أن يكون السلوك مطابقا للقول. ان المقامات تحدث نوعاً من «التعرية» للوهم الذي يدفع القارئ أو المستمع إلى أن يستدل بالقول على صدق القائل. فنظراً للقيود النوعية التي يتقيد بها أبو زيد عندما يلقي موعظة فإنه لا يمكن أن يعطي لنفسه إلا صورة رجل تقي مستقيم. فقصارى الأمر أن خدعة أبي زيد تنجح لأنه يفهم إمكانيات النوع. أما المخاطبون فانطلاقا من مبدأ الوصل بين القول والعمل، لم يكن بد من أن تتم الخدعة عليهم.

إن من يقرأ الحريري يلاحظ أن جميع الأنواع الأدبية لها مكانها في مقاماته، وهذا ما يجعل أبا زيد يقدم صورا كثيرة لنفسه ويتقمص عدة شخصيات:

لبستُ لكلّ زمان لبُوساً ولابسْتُ صرفَيه نعمَى وبوسَا
وعاشرتُ كل جليس بمَا يُلائمه لأروق الجليسَا
فعند الرُّواة أدير الكلام وبين السقاة أدير الكؤوسَا
وطوراً بوعْظي أسيلُ الدموعَ وطوراً بلهْوي أسرّ النفوسَا...[48]

أبو زيد يشبه طائراً كثير التلوّن تذكره المقامات وهو أبو براقش[49]. من الغرور في نظري أن نحاول معرفة هويته، ان نركب من صوره المتفرقة صورة واحدة[50]. إنه ليس سوى ما تسمح له الأنواع الأدبية التي

48. حريري، 1326، ص. 359.
49. المرجع نفسه، ص. 216.
50. لاحظ فون غرونباوم (ص. 248) أن كتب الأدب (مثلا أدب الدنيا والدين للماوردي) تجزيء الانسان إلى صفات متعددة: الاسراف، الجود، البخل، الحياء، الخ، وتدرس كل صفة على حدة.

يستقر فيها أن يكون، فكيانه هو التغير[51]. هذا التشتت له ما يقابله في ترتيب المقامات. لقد ألّف الحريري خمسين مقامة وكل مقامة مستقلة بذاتها. فكما أن شخصية أبي زيد براقشية، أي لا يمكن تركيب أجزائها، فكذلك لا يمكن الربط بين المقامات.

المَقْمَقَة

ما دمنا نتكلم عن التغير والتشتت فلنفحص الأبيات التالية التي تتحدث عن الدهر وتقلباته:

وقْعُ الشوائب شيَّبْ — والدهرُ بالنَّاس قُلَّبْ
إن دانَ يوماً لشخص — ففي غد يتغلّبْ
فلا تثق بومَيضٍ — منَ برْقه فهْوَ خُلَّب...[52]

من يتكلم في هذه الأبيات؟ أبو زيد السروجي ومن خلاله الحريري. إلا أننا عند البحث نكتشف وراء الأبيات حكمة جماعية ونسمع «صوت الثقافة»[53].

صوت الثقافة يتكون من الحكَم والأمثال والمعارف العامة في الطب والتاريخ وعلم النفس والقانون والطبخ إلخ. لا يخلو كتاب أدبي من إسماع هذا الصوت الذي يتغلغل وينبثّ في الأذهان ويبدو من طبيعة الأشياء. والملاحظ أن ما يبلى من المؤلفات هو جانبها

51. يقول ليكاتشيف متحدثا عن الأدب الروسي القديم: «على عكس ما يجري في أدب العصور الحديثة فإن النوع، في روسيا القديمة، هو الذي يحدد صورة الراوي... كل نوع يملك صورة معدة بصرامة وتقليدية، لمؤلفه وكاتبه و«منفذه». هناك صورة للمؤلف خاصة بالمواعظ وأخرى بحياة القديسين... وثالثة بالاخبار، وأخرى أيضا بالسرد التاريخي» (ذكره تودوروف فى 1972 ب، ص. 108).

52. حريري 1326، ص. 24.

53. بارت، 1970، ص. 27.

«الثقافي»[54]. كم من معان يقدمها الكاتب بنبرة جادة، ولا تمر مدة وجيزة حتى تبدو خاطئة أو ساذجة أو مضحكة (انظر مثلا كلام المنفلوطي عن الحب)!

لكن لا بد هنا من بعض الحذر. المعاني المُبتذلة تثير في نفوسنا نوعا من التقزز، أما في العصر الكلاسيكي فقد كان لها شأن آخر. ذلك أن المعنى الُمبتذل يلعب دوراً سلبياً في الأدب الحديث ودوراً إيجابياً في الأدب القديم[55]. ويرجع هذا الاختلاف لكون الأدب الحديث يتغير بسرعة بينما لم يكن الأدب القديم يتغير إلا ببطء شديد[56]. في السنوات الأخيرة تتابعت كثير من المدارس الأدبية في العالم العربي، فالرواية الواقعية جاءت بعد الرواية القروية والعاطفية، ثم ظهرت الرواية الوجودية، والآن تشق الرواية الجديدة طريقها. كل نزعة تدوم عشر أو عشرين سنة ثم تخلفها أخرى، فإذا وجد القارئ عنصراً من عناصر نزعة قديمة في كتاب يمثل نزعة جديدة، فإنه يرده بتقزز من حيث أتى، أيْ أنه يدرك خصوصية العنصر الذي يرتبط بنزعة متجاوزة. فخصوصية المعنى المبتذل، أي نسبيته، تفسر سلبيته. أما في العصر الكلاسيكي فإن المعنى كان يعتبر مطْلقاً ويمتاز بالعمومية، أيْ أننا نجده في جميع العصور، وهذا ما يفسر إيجابيته. نجد عند كل شاعر تشبيه الكريم بالبحر والمرأة بغُصن البَان[57]...

إننا اليوم نركض وراء الجديد ونتطلع نحو المستقبل (من هو الكاتب الذي يقبل أن يقال عنه إنه يقلد من سبقوه؟)... في العصور

54. المرجع نفسه، ص. 211.
55. زومتور، ص. 95.
56. ليكاتشيف، ص. 123.
57. الخصومة بين القدماء والمحدثين أذكاها الشعور بنسبية بعض المعاني وبعض الصياغات.

القديمة كان مركز الثقل يكمن - مبدئياً - في الماضي، ويظهر هذا في التمثل المتواتر بأقوال السلف. لقد مُدحت المقامات لأن صاحبها «خطف أكثرها من مواضع يدل تهديه إليها على فضل بارع»[58]. ان الكاتب يعاتَب - حسب عاداتنا الحديثة - إذا أكثر من الاستشهاد. أما في العصر الكلاسيكي فالكاتب ينبئ عن فضله بوفرة وتنوع استشهاداته ويعاتَب إذا لم يتمثل بكلام غيره[59]. ولقد اعتنى النقادُ العرب بهذه المسألة وميزوا أشكال الاستشهاد التالية: الاقتباس، وهو التمثل بنص قرآني أو بحديث نبوي، التضمين، وهو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر، الحل، وهو نثر بيت من الشعر، العقد، وهو عكس الحل، التلميح، ويعني إشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف[60].

الأقوال المستشهَدُ بها وحدات قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق. وحسب استشهاداته يشير الكاتب إلى نوعية انتمائه: التمثل بنصوص «الأدب» يعني الانتساب إلى الخاصة وفي الوقت نفسه الاحتماء بسلطة المتقدمين (من المعروف أن «الرأي» كان مرفوضاً من أغلبية المدارس الفقهية). وفوق ذلك فإن الاستشهاد يمنح النص قيمة تنميقية وجمالية[61]، ويرجع المجهول إلى المعروف. كل ما يحدث يمكن إرجاعه إلى نموذج ثقافي أي إلى الماضي، ولا يطلب من المتكلم إلا أن يزم شفتيه ويتحول إلى مقماق يتكلم من بطنه.

58. تجد هذا الحكم في ملحق للمقامات يشتمل على انتقادات ألفها ابن الخشاب (حريري، 326، ملحق، ص. 2).
59. ذلك ما حدث لعمران بن حطان الذي لم يستشهد في خطبة له بالقرآن: «هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن» (جاحظ، II، ص. 5).
60. قزويني، ص. 575 وما بعدها.
61. «وأنت ترى الكلمة من القرآن يتمثل بها في تضاعيف كلام كثير، وهي غرة جميعه، وواسطة عقده» (باقلاني، ص. 42).

الزَّمخْشَري والأدَب

الحُلْم والكتَابة

الكتَاب عادةً يولد بناءً على طلب صريح تُمليه ظروف خاصة (مثلا **المستظهري** للغزالي) أو بناءً على طلبٍ ضمني توحي به بعض المشاكل المعلقة في الهواء (**البخلاء** للجاحظ). إذا أخذنا بعين الاعتبار النصَّ، والنصُّ يختلف عن الكتاب، فإننا نلاحظ أن القدماء كانوا يميزون بين النص الذي ينتج عن «الرّوِيَّة» والنص الذي ينتج عن «البديهة والارتجال»[62]. وما دمنا نتحدث عن الولادة، فلنذكّر بأن الشاعر الجاهلي كان يحمل في بطنه شيطاناً موسوساً يحبّ بين الفينة والفينة الخروج إلى الفضاء الواسع على شكل كلمات تتحول إلى أبيات. كان زهير يفاجئه المخاض كلّ سنة فيلدُ جنّياً يربّيه ويعْتني به حوْلاً كاملاً.

مقاماتُ الزمخشري وليدةُ حُلْم. يقول المؤلف[63] في خطبة الكتاب متحدثا عن نفسه بضمير الغائب: «والذي ندَبه لإنشائها أنه

62. ابن رشيق، I، ص. 164 وما بعدها.
63. الأرقام بين عارضتين تحيل على صفحات كتاب الزمخشري.

أريَ في بعض إغفاءات الفجر كأنما صوت به من يقول له يا أبا القاسم أجَلٌ مكتوب وأملٌ مكذوب، فهبَّ من اغفاءته تلك مشخوصاً به ممَّا هاله من ذلك وروعه ونفَّر طائره وفزّعه، وضمّ إلى هذه الكلمات ما ارتفعتْ به مقامة وآنسها بأخوات قلائل...»(ص.7).

الصوت الهاتف يهيب بصاحبنا أن يجعل الموت نصْبَ عينيه ويقلع عن الآمال الكاذبة. الحدَثُ وقع في الفجر، في وقت يفصل بين الليل والنهار، بين الظلام والنور، بين النوم واليقظة، بين الغفلة والانتباه. لكن الحماس لم يدُم طويلاً، واستسلم الزَّمخشري من جديد إلى النوم. الكلمات التي أهديَتْ اليه صارتْ مقامةً (سنحللها بعد قليل)، والمقامة أضاف إليها أخوات قلائل، ثم كفّ عن العمل «لمُراجعة الغفْلَة عن الحقائق وعَادة الذهول عن الجدّ بالهزل» (ص.8). واستمرت الحال هكذا إلى أن أصيب يوماً بمرض فتغير كل شيء.

ليس المَرضُ، بالنسبة للزّمخشري، مجردَ اختلال في البدن يُرجَى إصلاحُه باللجوء إلى الطبيب وتناول الدواء الملائم. المرضُ تحذير وامتحان، أيْ أنه يحمل معنًى على المريض أن يستشفه ويستخلص العبْرة منه. المرضُ حالةٌ بين حالتين، قَدمٌ في الحياة وقَدمٌ في الممات، وبهذا المدلول يمكن مقارنته بالشّيب كما وردَ وصفُه عند الشعراء: كلاهما يحمل مذَاق القبر.

لم يفُت الزمخشري أنْ يستفيدَ من المرضة التي أنهكته والتي سماها (المنْذرة) لأنها «كانت سبب إنابته وفيئته»(ص.8). تعهد إنْ منّ الله عليه بالبرء أن يقلع عن حياته الماضية ويبدأ حياة جديدة: لن يتقرب إلى أصحاب النفوذ ولن يمدحهم ولن يسترزقهم، وعلاوة على ذلك لن يدرّس من العلوم إلا القراءات والحديث وأبواب

الشرع، ولن يغادر مسكنه إلا إذا دعاه «أمرُ خيْر لا يجد الصالح بداً من توليه بخطوه»(ص.9)... التوبة انفصال عن عادات وممارسات مبْنيّة على التشتت والتبدد خارج الذات، وإقبال على حياة تنتظم حول مركز واحد يُرمَز إليه هنا بالمسْكَن.

ولمّا شُفي الزمخشري انكبّ على «إنشاء المقامات حتى تمّمَها خمسين مقامة يعظُ فيها نفسه وينهاها أن تركن إلى ديدنها الأول»(ص.11). هذه المقامات لا تكاد تمتّ بصلة إلى ما نعرفه عند الهمذاني والحريري. خصائص النوع كما نجدها عند هذين المؤلفين يمكن تلخيصها في النقط التالية:

1. السّند: ليس في المقامات متكلّم واحدٌ وإنما عدة متكلمين يصير القول إليهم بالتوالي.

2. السفر: المقامات جولة واسعة في مملكة الإسلام. ليس من الصدفة أن يظهر هذا النوعُ في وقت شهد طواف ابن حوقل والاصطخري والمقدسي في العالم قصد ضبط «المسالك والممالك».

3. نمطان إنسانيان متناقضان: الأديب والمكدي. كلاهما يرى صورته في الآخر، ولكن ممسوخة. رغم اختلافهما فإن «اللغة» نفسها تجمع بينهما.

4. حكايةٌ: مبنية على ما يسميه أرسطو بـ «التعرّف»: المكدي يستتر وراء قناع ولا يكشف عن هويته إلا في نهاية المقامة.

5. فن كتابي يشير إلى الأسلوب الرفيع:

أ. مزيج من الشعر والنثر.

ب. مزيج من الأنواع الأدبية ومن الجد والهزل.

ج. السجع والمحسنات.

لن تجد في مقامات الزمخشري النقط الأربع الأولى. أما النقطة الخامسة فإنها لا ترد إلا جزئياً: تجدُ السجعَ والمحسنات ولا تجدُ الشعر إلا لماماً. أما الأنواع فلن تجد منها إلا الوعظ، وهو النوع الذي يوافق الحياة الجديدة التي أقبل عليها صاحبُنا. ومع ذلك فلقد احتفظ باسم المقامة إذ من المعروف أن كلمة مقامة كانت تدل، قبل أن ترتبط باسم الهمذاني، على الخُطَب الوعْظية التي تُلقَى في المساجد والمجاميع.

الحديثُ رأساً لرأس

مقامة التقوى

«يا أبا القاسم العمرُ قصير. وإلَى الله المصير. فما هذا التّقصير. إن زبْرج الدنيا قد أضلّك. وشيطانَ الشهوة قد استزلّك. لو كنتَ كما تدّعي من أهل اللب والحجَى. لأتيتَ بما هو أحرى بكَ وأحْجَى. ألا إنّ الأحجى بك أن تلوذَ بالركن الأقوى. ولا رُكْن أقوى من رُكْن التقوَى. الطرقُ شتّى فاختر منها منهجاً يهديك. ولا تخْط قدماك في مضلّة تُرديك. الجادّة بينة. والمحجّة نيّرة. والحُجّة متضحَة. والشّبهة مفتضحَة. ووجوهُ الدّلالة وضَاء. والحَنيفيّة نقيةٌ بيضاء. والحقّ قد رُفعتْ سُتوره. وتبلج فسطع نورُهُ. فلمَ تُغالط نفسَك. ولمَ تُكابر حسّك. ليتَ شعْري ما هذا التّواني. والمواعظُ سير السّواني» (ص.17-19).

أبو القاسم (الزمخشري) يخاطب هنا نفسه: المقامات مكتوبةٌ بضمير المخاطب. ليس هذا كل شيء. فخطبة الكتاب مكتوبة بضمير الغائب، أما الافتتاحية فإنها مكتوبة بضمير المتكلم. القول المشهور: «أنا آخر» ينطبق تماماً على الزمخشري المتشتّت في الضمائر المختلفة.

في كل مقامة يواجه صاحبنا نفسه : يتكلم ويُصغي إلى كلامه، فهو في الوقت نفسه متكلّم ومستمع؛ المتكلم يهدف إلى إقناع المستمع وإخضاعه لإرادته. توجيهُ الخطاب إلى «الآخر» يمّر بالبنْيات الإنشائية التالية: النداء، الأمر، النهي، الاستفهام، التحضيض. هذه البنْيات تشير إلى علاقة القوة التي تجمع المتكلم ومخاطبه، وهي علاقة الأب مع ابنه يوبّخهُ ويؤنّبه ويفرك أذنيه. الابن يتلقّى اللوم ويبقَى حانيَ الرأس لا يجيب ولكن الأب يكشف ما يدور في رأسه ويرد عليه («لو كنتَ كما تدّعي من أهْل ا للب والحجَى لأتيتَ بما هو أحرى بك وأحْجَى»). السيطرة لا تتحقق تماماً إلا عندما يُفحَم الابن ويعْجز عن الجواب أوْ لا يجرؤُ على الاعتراض. لهذا فإن الأسئلة التي يُلقيها الأب على ابنه («لمَ تغالطُ نفسَك؟... ما هذا التّواني؟») ليست أسئلة بالمعنى الدقيق لأن العلاقة بين الأب وابنه تُقصي الحوار والمناقشة. الأب يشدّ بخناق الابن المُشاكس ويُجبره على الطاعة والخضوع.

الإطناب لافتٌ للنظر في مقامة الزمخشري. عبارة «زبْرج الدّنيا» متبوعة بعبارة «شيطان الشّهوة»، اللبّ مرادف للحجَى... الإطناب لا يظهر فقط بالترادف وإنما كذلك بالطّباق الذي يمكن اعتباره ترادفاً معكوساً. معجم الزمخشري ينقسم إلى مجموعتين: مجموعة الكلمات التي تشير إلى الهداية ومجموعة الكَلمات التي تشير إلى الضَّلال. الكلمات تتقابل كما يتقابل المتكلم والمستمع، الأب والابن. الإطناب يؤدي وظيفة تنميقية ووظيفة إقناعية. فمن جهة يعرض المعنى «في صورتين مختلفتين» ومن جهة ثانية يجعل المعنى «يتمكّن في النفس فضل تمكن»[64]. فهل أفلح الأب في اقناع ابنه؟

64. قزويني، ص. 301.

الأب يرفع السّتور ويزيحُ الغُيوم عن السماء، ومع ذلك فإن الابن (الصامت) يكابر ويتوانَى. عملية الاقناع تتكرر من مقامة إلى أخرى وعندما ينتهي الكتاب تظلّ المواجهةُ كما كانت في بدايته.

عودةُ المكْبوت

الدنيا تتجسّد في شكل امرأة فاتنة وغادرة (ص.27-29). كيف يمكن مقاومة هذه الحسناء المتبرّجة[65]؟ بالموت. لا يسلم من سحر الدنيا إلا الموتَى في قبورهم فيجبُ التشبّه بهم: «عُدَّ شخصك في عداد الأموات. كفّنه بالخمول قبل أن يُكفّن. وادْفنه في بعض الزوايا قبل أن يُدفَن، واجعلْ له قعرَ بيتك قبراً...» (ص.187). لكن الموتى لا يتكلمون وصاحبُنا لا يريد (ولا يستطيع) أن يصمت. لم يكسر قلمه ولم يحطم دواته ولمْ يمزق أوراقه. لمْ يقرّر أن يكفّ عن الكتابة لأن الكتابة ستؤكد توبته وصدْق عزمه على الابتعاد عن الدنيا. قبل توبته كان القلمُ يرسُم صورةَ أنثى متبرّجة، أما الآن فلن يرسمَ إلا وحْشةَ القبر.

حبَس الزمخشري نفْسَه في مسكنه وحبَس كتابته في نوْع واحد هو الوعْظ. على الأقل أخذ على نفسه الوعْدَ أن لا يتكلم إلا في الجد أيْ أنْ لا يسكن إلاّ في محلٍّ واحد يستقر فيه ولا ينتقل منه إلى محل آخر. هذا السكون الذي يسعى إليه يتعارض مع الحركة التي تميّز الأدب. أغلبية الذين اشتغلوا بالأدب (ابن المقفع، الجاحظ، الهمذاني، ابْن ناقيا، الحريري) أكّدوا بصفة صريحة أو ضمنية على ضرورة الانتقال من الجد إلى الهزل. للأدب شجونٌ ومنعطفات. الأديبُ يكْره أن

65. هذه الصورة يمكن اعتبارها نموذجا للانتقال الذي يتم أحيانا «من المؤنث الصرف إلى الأنوثة الأسطورية» (ريفاتير، ص. 405).

يمشيَ في طريق واحد فتراه يقفز من معنى إلى معنى ومن غرض إلى غرض ومن فن إلى فن. الأدب جولْةٌ تنقلك بلا سابق إنذار من منظر إلى منظر وتسمعك أصواتاً متعددة ومتناقضة أحياناً. لمْ يحتفظ الزمخشري من الأدب إلا بصوت واحد وأسكتَ سائر الأصوات الأخرى. جمعَها في قبضته وتناول قدْراً وغطاها به.

لكنها تسللت من تحت القدْر وتعلقت بصاحبنا وفرضت نفسها عليه فلم يجد بُداً من منْحها حيّزاً من كتابه. لا يكفي أن تُدين الهزل لكي تُسكته (الهزل يعني عند الزمخشري كلَّ الأنواع الأدبية التي ترتبط بالدنيا). توجد بين الجد والهزل علاقةٌ متينة بحيث انك إذا تكلمت عن الجدّ فقد استدعيت الهزل للحضور. عندما يُطرد الهزلُ من الباب فإنه يرجع خلْسةً من النافذة. مشروع الزمخشري متعذّر التحقيق: كيف يمكنه أن يتكلم عن الجدّ دون أن يتعرّض للهزْل؟ المعارَضَة عرْضٌ وتعرّض. بمعارضته للهزل سقط صاحبنا في فخ الهزل. ومع ذلك لم يعترف صراحة بأن استدعاء نوع أدبي قد ألزمه باستدعاء سائر الأنواع الأخرى. كيف احْتالَت هذه الأنواع لتفرضَ نفْسَها عليه؟ بعبارة أخرى، كيف احتال صاحبنا لدمْج الأصوات الممنوعة في إطار الوعظ؟

لنقرأ القطعة التالية:

«يا أبا القاسم إنْ رأيتَ أنْ لا تزور عاتكة متغزّلا. وأن تزوَرَّ عن بيتها متعزلا. وأن يشغلك عن ذكْرها وذكْر أختها لعُوب. دوامُ الفكر في سكرات شعوب. فافعلْ صحبَكَ التوفيقُ ونعم الصّاحب والرفيق. كمْ زرتَ أبياتهما وزوّرت فيهما أبياتك. وبعْت بأدنى لقائهما وتحيتهما حياتَك. وكأيْن لك من تشبيب ونسيب. وتخلّص إلى امتداح دخيل أوْ نسيب. ومن كلمة مُخزية شاعرة. وقافية طنّانة ناعرة.

ومَطْلع كما حدَرَت الحسناء منْ لثامها. ومقْطع كما استُلذّت الصهباءُ بطيب ختَامها...» (ص.131-132).

الزمخشري ينهَى نفسه عن التغزل وإنشاء القصائد إذ كيف «يفكر في الاستهـــلال والمطلع. مَنْ هو منوط الفكر بأهوال المطلع» (ص.133-134)؟ لكنه يغتنم الفرصة فيذكر معجم القصيدة ويسهب في تبيين أغراضها وأقسامها. لمَ هذا التفصيل وقد قرر الزمخشري أن يكف عن قول القصائد؟ إن ما ينهَى نفسه عنه يرفع غطاء القدر ويخرج رأسه. من خلال النّهي تبرز الرغبة المطموسة: «يا أبا القاسم تبتّلْ إلى الله وخلّ ذكْر الخصر المبتل. ورتّل القرآن وعدّ عن صفة الثغر المرتل. ادرْ عينيك في وجوه الصّلاح لتعْلَق أصلحها. لا في وجوه الملاح لتعْشَق أصْبحَها...» (ص50.-51).

الزمخشري يلعب على الحبلين. فمن جهة يحتقر البرنامج التقليدي للأدب، ومن جهة أخرى يحقق بكتابته هذا البرنامج. قد يعنّ له أحياناً أن يبدل مدلول الكلمات، أن يقترح مثلاً تعريفاً جديداً للأديب: «الأديب من أخذ نفسه بآداب الله فهذّبها. ونقّح أخلاقه مـــــن العُقَد الشائنة فشذّبها» (ص.112). لكنه لا يصل إلى هذا التعريف إلا بعد أن يفصل القول في التعريف المتداول وبعد أن يستعرض المعارف التي لا بد أن يحيط بها الأديب: متن اللغة، القياس، الأبنية، النحو، علم المعاني، نقد الكلام، العروض، القافية، الشعر والنثر، الكتابة والخط (ص.108-112). هذه المعارف جميعُها واردة في المقامات. لنذكر على سبيل المثال عنوان بعض المقامات: مقامة النحو، مقامة العروض، مقامة القوافي، مقامة أيام العرب.

يترتب على هذا أن الزمخشري يتناول الأدب من وجهة نظر

غريبة[66]، أي أنه يعرض أغراض الأدب وأدواته من خلال نظرة واعظ متزهد. وهكذا نقرأ في مقامة النحو: «يا أبا القاسم أعجَزْتَ أن تكون مثل همزة الاستفهام. إذ أخذتْ على ضَعفها صدر الكلام. ليتك أشبَهْتها متقدّماً في الخير مع المتقدمين. ولمْ تشبه في تأخرك حرفَ التأنيث والتنوين» (ص.195). ونقرأ في مقامة العروض: «لن تبلغَ أسبابَ الهُدَى بمعرفة الأسباب والأوتاد... ما أحوجَ مثلك إلى الشّغل بتعديل أفاعيله. عن تعديل وزن الشعر بتفاعيله» (ص.200.-201).

هذه الغَرابة في تقديم الأدب لا نجدها في الشرح المطول الذي وضعه الزمخشري لمقاماته. لا نلْمح في هذا الشرح أثراً للمشروع الذي أعلن عنه المؤلف في خطبة كتابه (ذلك أن الشرح نوعٌ له قوانينه ومقوماته). الصورة التي يرسمها الشرح ليست صورةَ أب مسيطر يهز ابنه لإيقاظه من الغفلة، وإنما صورة أستاذ كُفْء يأخذ بيد القارئ ويمهّد له الطريق لفهم المقامات.

أصْل المكتُوب

هذا لا يعني أن المقامات موجهة لأي قارئ وأن كلّ من يُتقن القراءة سيتناول الكتاب مباشرة بالدرس. الكتاب موجّه إلى شخص سيكون وسيطاً بين المؤلف والقراء. هذا الوسيط يتمتع بخاصيات يصفها الزمخشري في افتتاحيته:

«تحققت أحْسَن الله توفيقَك رغبتَك في ازدياد العلم... لمَا أنتَ متّسمٌ به من حيازة منْقبتين وهما إيثار الجدّ على الهزْل والتّهالك على

66. توماشيفسكي، ص. 290-292؛ باكتين، ص. 136. تناول ظاهرة ما من وجهة نظر غريبة: تجده مثلا عند الجاحظ (بخلاء يتحدثون عن الكرم)، وعند ابن بطلان (طبيب يتأسف لكساد صناعته بسبب زوال الأوبئة) وعند الحريري (مكدي يتحدث باحتقار عن الصناعات والحرف وينصح ابنه باتخاذ حرفة الكدية).

الكَلم الجزْل فأسعفتُك إلىَ طلبتك... وتوصيتك أن لا تمكّن منها إلاّ مَنْ يُوازيك في صفتك أوْ يدانيك من أولي الفضْل والديانة... ولقد رأينا من المشايخ منْ يحتاطُ في إكرام مصنّفه حتّى لا يرضى له إلا أن يُكتَب بخط رشيق وبقلم جليل وفي ورق جياد وأن يُخط مضبوطاً بالنقط والشكل... وأن تأمر مَن انتسخها بأن يوشّح نسختَه بإثبات اسْم المنشئ وتفخيمه والدعاء له... وأنْ تنبهَ مَنْ تدرسُه على مواقع النكت فيـها واللطايف وما رُوعي في مناظمـها مـن رَايع التّرتيب» (ص.3 - 4).

يظهر من هذا النص أن الوسيطَ مدرّسٌ للأدب وأنه سيقوم بتبليغ المقامات. لمن؟ فقط لأصحاب «الفضْل والدّيانة» أيْ أنه لن يمكن منها العامة وقليلي الدين. الكتاب لا يُعرَض للجميع وإنما لفئة محدودة: إذا تلقفته كلٌّ الأيدي فإنه سيتدنّس لا محالة. الكتاب شيء نفيس: الورقُ جيد والخطّ أنيق رائع والمحسّناتُ البديعية تُشرق كالشموس في سماء الصفحات. ماذا سيفعَلُ به القارئ المحظوظ؟ سينتسخه (القارئ نسّاخ وخطاط) وسيستمع إلى شروح الوسيط. وفوق ذلك لابدّ له من «إثبات اسم المنشئ». لماذا؟

الزمخشري لا يجيب عن هذا السؤال بل لا يطرحه. النص الشفوي ينتشر بين الناس دون أن يستند، في أكثر الأحيان، إلى مؤلف مُعيّن. فهو يتيمٌ بلا أصْل، يَهيمُ على وجْهه في المسالك المختلفة دون أن يهتديَ إلى الطريق الذي يقوده إلى أبيه، ويهبُ نفسه لكل الذين يلتقي بهم. وعلى العكس فإن النص المكتوب له أب معلوم، ولا يعرض نفسه إلا على الذين ينتسبون إليه[67]. فهو «ارستقراطي»

67. اخالف هنا ما ورد عند ديريدا (1972، ص. 165-166) حول هذه النقطة. لقد بين ديريدا أن اليتم يميز، حسب أفلاطون، المكتوب الذي يفتقر إلى الصوت والسريرة والحضور.

(الارستقراطية مبنية على شجرة النسب) بينما النص الشفوي «ديمقراطي» (لا يؤبه لسلالته وأصله).

الملح والنّحْو

ماذا سنفعل بأرجُوزة الحريري: **مُلحَة الإعراب**؟ هل سنحفظها عن ظهر قلب كما كان يفعل القدماء؟ هل سنقوم بوضع شرح لها بعد الشرح الذي أنجزه الحريري نفسه والشروح العديدة التي تمت كتابتُها في الماضي؟

الأرجوزة شكّلت قالباً لعديد من العلوم: النحو، الفقه، البلاغة... كما أنّها نمَتْ واتّسع مجالُها على الخصوص في عصر «الانحطاط». في ثناياها يمكن أن نرى منهجاً في اقتناء المعرفة وتصوراً للفرد والمجتمع. لن أدرس **الملحة** من هذه الزاوية وسأكتفي بالإشارة إلى بعض الجوانب التي نمر عليها عادة مرّ الكرام.

من المعلوم أن الوزن والقافية لا يكفيان لتعريف الشعر. ما هي مقومات الشعر إذاً؟ لم يعُدْ بالإمكان القول بأن الشعر سرٌّ غامض أو لغز خفيّ لا يُهتدَى إلى كشفه إلا بالحدس وبمعونة ربات الشعر التسع. مقومات الشعر يمكن الإحاطة بها بشرط أن لا نهيم في ضبابية تعريف عام نسقطه على كل الأزمنة والأمكنة.

سننطلق من ملاحظة لابن رشيق: «وللشعراء ألفاظٌ معروفة،

وأمثلةٌ مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غَيْرَهَا، كما أن الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوْها الكتابية لا يتجاوزونها إلى ما سواها»[68]. ابن رشيق يؤكد على المعجم: الشعر ميدان مقفَلٌ على ألفاظه وتقاليده التي لا يجوز مخالفتُها إلا «في الندرة وعلى سبيل الخطرة»[69]. إذا استعمل الشاعر ألفاظاً ومعاني تنتسب إلى ميدان آخر فسيترتب على ذلك خلطٌ بين الأنواع يعكر صفاء النموذج الشعري[70].

ما هي مكونات هذا النموذج؟ ابن رشيق لا يجيب بصفة مباشرة وإنما يكتفي بذكر الميادين التي يعتبرها دخيلة على الشعر. وهكذا فإن «الفلسفة وجرّ الأخبار بابٌ آخر غير الشعر، فإنْ وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين»[71]. كذلك «لا يجب للشعر أن يكون مثَلاً كلّه وحكْمة كشعر صالح بن عبد القدوس»[72]. الحكَم والأمثال لا ينبغي أن تردَ إلا في نطاق محدود. النص الشعري لا يعيشُ فقط بنفسه وإنما كذلك بمطابقته لحقل معجمي ودلالي. هذه المطابقة لا يجدها ابن رشيق عند صالح بن عبد القدوس الذي غلبت عليه الحكمة فتبرأ منه الشعر.

ما هو الشعر؟ «وإنما الشعر ما أطْربَ، وهزّ النفوس، وحرّك

68. ابن رشيق، I، ص. 107.
69. المرجع نفسه، I، ص. 107.
70. نقرأ في مقدمة ابن خلدون (ص. 579) ان صاحبا له أنشد المطلع التالي أمام أحد العلماء باللسان:

لم أدر حين وقفت بالاطلال ما الفرق بين جديدها والبالي

«فقال لي على البديهة هذا شعر فقيه فقلت له ومن أين لك ذلك فقال من قوله ما الفرق إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب فقلت له لله أبوك انه ابن النحوي».
71. ابن رشيق، I، ص. 107.
72. المرجع نفسه، I، ص. 255.

الطباع، فهذا هو باب الشّعر الذي وُضع له، وبُني عليه، لا مَا سواه»[73].
هذا التعريف يحدّد التلوين العاطفي الذي يحدثه الشعر في نفس المستمع. الفلسفة وجرّ الأخبار والحكمة والمثل ميادين بعيدة عن الشعر لأنها لا تُحدثُ الطرب. هذا الشعور مبنيٌّ على «لغة» وتقاليد وأعراف اعتنى ابن رشيق بإحصائها في كتابه.

نستنتج مما سبق أن ابن رشيق يُدخل في اعتباره النصّ والمتلقي. النص لا يصير شعراً إلا إذا أحدث انفعالاً خاصاً عند المتلقي، وهذا الانفعالُ مشروطٌ بورود خصائص لسانية معينة. قد يكون من المفيد أن ندرس الخطابات المختلفة من زاوية التأثير الذي تحدثه عند المتلقي، هذا لا يعني أنه يجب أن نسأل المستهلكين، أن نقوم بتحرّ سوسيولوجي... ما أقصد هو دراسة المعايير اللسانية التي يتضمنها الخطاب والتي يفترض فيها أن تُحدث تأثيراً معيّناً. هذا ما سأقوم به، بصفة جزئية ومتلعثمة، محاولا إبراز خصائص الخطاب التعليمي في **الملحة**.

لنتأمل البيتين التاليين[74]:

– وإن أردتَ قسمةَ الأفْعال لينْجلي عنكَ صَدا الإشْكَال (22)

– فكلُّ ما يصلحُ فيه أمس فإنــه مــاضٍ بغيـر لُــبْس (24)

وظيفة الارجوزة هي أساسا ترسيخ معرفةٍ مركزة في الذاكرة. لهذا لن يعاتب أحدٌ الحريري بسبب الحشو[75] الذي نجده بكثرة لافتة للنظر في **الملحة**. الحشو يظهر على الخصوص في الشطر الثاني من البيت فيتمه ويوصله إلى القافية، فهو عكاز لابد منه لإقامة الوزن. هل نقول إنه أجنبي عن الهيكل العام للأرجوزة؟ هذا ما يظهر للنظرة

73. المرجع نفسه، I، ص. 107.
74. الأرقام بين عارضتين أرقام الأبيات.
75. «هو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لاقامة الوزن» (قدامة، ص. 248).

الأولى: الحشو يمتاز بتفاهته وليس هناك مسوغ للاهتمام به. وهكذا فإن مترجم **الملحة** الى الفرنسية يسمح لنفسه أحياناً بعدم نقل العبارات التي تبدو طفيلية وبعيدة عن النحو[76]. ومع ذلك فإن الحشو له مدلولٌ لا يجوز إهماله. العبارات من نوع: «لينجلي عنكَ صَدا الإشكال» و«بغير لبس» تسمح لمنتج الخطاب أن يراجع قوله ويحكم عليه، وتمكنه من ربط الصلة بالمخاطب. الحشو لـــه وظيفة «انتباهية»[77].

أول عبارة ترد في **الملحة** هي: «أقول»، ومع ذلك فإنها ليست بدئية بالمعنى الدقيق. خطاب المتكلم مسبوقٌ بخطاب نابع من ملتمس يطلب العلم:

يا سَائلي عن الكلاَم المُنتظمْ حـداً ونـوْعـاً وإلَـى كَـمْ ينقسمْ
اسمَعْ هُديتَ الرشدَ ما أقُولُ وافْهمهُ فهْمَ مَنْ له معقولُ(4-5)

المتكلم يمتلك معرفة يبلّغها للملتمس المجرّد منها. هذه المعرفة اكتسبها هو نفسـه من معلم: «فاسَمْع وعِ القـول كما وعيتُ» (ص.37). الخطاب يقتفي آثار خطاب آخر مصدره «جميع العرب العرباء» (ص.72) و«قـولُ كلّ عالـم وراوي»(ص.53) وما «دلّـت عليه الكـتُب»(ص.109). خطاب «العرب العرباء» نقله الرواة والعلماء ودوّنوه في الكتب. سلسلة التبليغ في الأرجوزة تتكون من أربع حلقات:

العرب العرباء← الرواة ← المتكلم←المخاطب

الملحة تخلّف الانطباع التالي: خطاب موحد ومتجانس يجتاز بلا أي اصطدام طريقاً مستقيماً تتخلله محطات تتولّى تسليمه إلى

76. انظر مثلا ترجمته للأبيات 53، 166، 142.
77. ياكوبسون، ص. 217.

محطات مجاورة. لكن أحد الأبيات يُحدث بعض الارتباك:

وآلةُ التعريف أل فمن يُردْ   تعريفَ كبد مُبْهَم قال الكبدْ

وقال قوم إنها اللام فقطْ   إذْ ألفُ الوصل متى يُدرَج سقَطْ

(21-20)

القول هنا لا يخص الجميعَ وإنّما بعضَ النحاة فقط. هذا التوضيح العابر يشير إلى وجود الاختلاف في علم النحو، ولقد عاتب الحضرمي صاحب الملحة على إيراده هذه الاشارة: «وكان اللائقُ بوضع هذه المنظومة المختصرة أن لا يتعرّض الناظمُ رحمه الله تعالى لاختلاف المذاهب لاسيما مثل هذا الذي لا يضرّ الجهلُ به[78]». الأرجوزة لا يجب أن تعْرض إلاّ ما تمّ الاتفاقُ عليه. وعلى العكس فإن الشرح الذي وضعه الحريري لمنظومته يُحصي بنهَم المسائلَ التي وقع الاختلاف فيها: القواعد ترتبط بأسماء النحاة الذين وضعوها فترى هذا يشرّق وذاك يغرّب. أما في الملحة فإننا لانجد اسماً لأحد النحاة، فلا تخضع القواعد التي يوردها المتكلم لأي «رأي». ذلك أن مخاطَب الملحة ليس هو مخاطَب الشرح. الأول مبتدئ بينما الثاني متقدم في علم النحو. ويترتب عن هذا تباينٌ في لهجة المتكلم الذي يتعامل في الملحة مع غرٍّ لا ينتظَر منه أيُّ اعتراض، ويتعامل في الشرح مع شخص متبحّر في النحو فيسهب في القول ويطلق العنان لمعارفه.

ما هي ملامح مخاطَب الملحة؟ المتكلّم لا يوجّه خطابه لأنثى: المرأة مقصاة من العلاقة التي تربَطُ حول «العلم» لأنها لم تكن تُعتبَر

78. حضرمي، ص. 5.

مخاطبة مقبولة[79]. بل إن توجيه الخطاب العلمي إليها عملية «لا دلالية». بهذا الإقصاء تندرج الأرجوزة في أفق إيديولوجي مرتبط بشكل إنتاجي ومجتمعي معين وبعلاقات معينة بين الأشخاص... الملحة ليست كذلك موجهة إلى طفل لأن الطفل لا عقل له ولا دين. لمَنْ هي موجهة إذاً؟ صورة المخاطب الذي هو على كل حال مذكّر تظهر من خلال النداءات التالية: «يا هذا»، «يا صاح»، «يا أخي»، «يا فتى»، «يا رجل». المخاطب يافعٌ أشرفَ على مرحلة الرجولة وصار مؤهلاً للتعليم وللاستماع إلى شيوخ العلم.

هناك قرابة بين الوعظ والأرجوزة: كلاهما يستعملُ صيغةَ الأمر ويوجّه القولَ بصفة صريحة إلى مخاطب. قواعد النحو لا تُدْحَضُ كما لا تُدحَضُ الأوامر والنواهي الواردة في الموعظة. المتكلم في الملحة يقدم معرفة لا تناقش ولا يجوز تفنيدها. الاعتراض لا يمكن أن ينبئ إلا عن السفاهة وعن تفكير مائع ومضطرب. العلم المعروض «لا يمتري فيه الصحيح المعرفة»(ص.18) ويجب تقبّله «بغير اشكال ولا مراء»(ص.67). المسارّة initiation لا يمكن أن تنجح إلا بالاستسلام والخضوع فينتقل المخاطب من حالة سديمية إلى حالة يصير فيها شخصاً آخر أيْ يتحول إلى «علاّمة»(ص.14). الأوامر كثيرة في الأرجوزة: «افهَمْ»(ص.62)، «اعلَمْ» (.88ص)، «اعرفْ واعترفْ»(ص .53)، «قسْ على قولي»(ص.14). الأوامر تحدد علاقة السيطرة التي تجمع المتكلم بالمخاطب. هذا الأخير ينتظر منه أن يتقبل كلام معلمه بالموافقة والرضا والشكر. وينتظر منه كذلك أن يطبق القواعد ويقتديَ بالأمثلة الواردة في الارجوزة.

79. إذا فكرت لحظة في شعر النسيب فسيتبين لك أنه لم يكن موجها الى المرأة وإنما الى الرجل لأن هذا الأخير هو الذي يحكم عليه في نهاية الأمر.

الأمثلة تنقسم إلى قسمين: ملحوظة وغير ملحوظة. لنتأمل الأمثلة التالية:

- «سعى زيد» (ص.6)
- «سار وبان عنه» (ص.25)
- «لم يزل أبو علي غائبا» (ص.212)

هذه الأمثلة «تافهة» لا يقصد منها إلا توضيح قاعدة من القواعد. لنقارنها بالأمثلة التالية:

- لا ربَّ إلا الله (ص.177)
- ما الفخر إلا الكرم (ص.176)
- اضربْ أشد الضرب من يغشى الرِّيب (ص.136)
- اجلدْه في الخمر أربعين جلدة (ص.157)
- قام قسٌّ في عكاظ خاطباً (ص.152)
- يا نهماً دع الشره (ص.222)

وظيفة هذه الجمل لا تنحصر في توضيح بعض القواعد النحوية: كل واحدة منها تبلِّغ معنى يهدف إلى التأثير في المتلقي. لنلاحظ أوّلاً أننا أمام أمثلة «رفيعة» ولنلاحظ ثانياً أن كل واحد منها يحيل على ميدان معرفي غير النحو: التوحيد، الفقه، الأدب... الأرجوزة تعلّم الاعراب وفي الوقت نفسه تقترح نماذجَ صالحة وتقصد إلى تنوير المتلقي وتثقيفه. الحكَم وقواعد السلوك التي تتضمنها موردة لكي يعمل بها المتلقي فيصير مُسلماً صالحاً. وقد انتبه الحضرمي لهذه الخاصية فكتب أن الملحة «مع سهولة ألفاظها مشحونة من العلم والآداب... أما العلم فقد اشتملت على مهمات علمي النحو والتصريف وأما الأدب فما تضمنه أمثلتها من الحكم الجامعة والأحكام النافعة التي منْ وفّقه الله لامتثالها وفهْم معانيها واستعمالها

بلَغ الرتبة العليا وحاز شرفي الآخرة والأولى»[80].

في نهاية الارجوزة تتبدل صورة المتكلم والمخاطب:

فانظرْ إليها نظرةَ المُستحسن وحسّن الـظنّ بها وأحْسن
وإنْ تجدْ عيباً فسُدّ الخلَلاَ فجَلَّ منْ لا عيب فيه وعَلاَ

(371-370)

المتكلم يتخلّى عن لهجة السيطرة ويتودد إلى المتلقي. ومع ذلك فإن نبرة التواضع (التي لا بد منها كما هو معلوم في افتتاحية وخاتمة أيّ كتاب) تتماشى هنا مع ميل إلى الجدال ومع الرغبة في إحراج المخاطب. المتكلم لا يتوجه بالخطاب في البيتين إلى مبتدئ حييّ وإنما إلى ندّ سيء النية يتتبع العيوب ولا يغض الطرف عنها. الخطاب موجه إلى متلق مُلمٍّ بمادة النحو وقادر على فحص الملحة ومناوءة منتجها.

أما المُتلَقّي المبتدئ فسيجد فيها مبتغاه ولن يذهب مجهوده سدىً لأن الدعوات التي تشتمل عليها («اسمَعْ هُديتَ الرشد...»، «احفَظْ وُقيتَ السّهْو...»، «أينما تذهب تُلاق سَعْدا») ستيسّر له اقتناء العلم. نجاح المسارّة مرتبط بشعائر وصيغ استرضائية وتشفعية. ويظهر أن من يقرأ الملحة يفلح في تعلّم النحو «فإنها مشهورة البركَة قلّ أن يبتدئَ بها طالب إلاّ وينجحُ له مطلوبه ويفلح وذلك لأن ناظمها... كان مُجابَ الدعوة»[81].

80. حضرمي، ص. 49.
81. المرجع نفسه، ص. 49.

نحْنُ والسّندبَاد

1- البر والبحر

حكاية السندباد[82] تتكون من سبع حكايات يرويها السندباد البحري بنفسه ويصف فيها ما جرى له في أسفاره السبعة، وبالإضافة، هناك حكاية أخرى لها وضعية خاصة لأنها تؤطر الحكايات السبع، وتقوم شهرزاد بروايتها لشهريار: حكاية لقاء السندباد البري بالسندباد البحري، التي تبدأ هكذا:

«قالتْ بلغني أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجلٌ يقال له السندباد الحمّال وكان رجلاً فقيرَ الحال يحمل بأجرته على رأسه فاتّفق له أنه حمل في يوم من الأيام حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديدَ الحر فتعب من تلك الحملة وعرق واشتد عليه الحرُّ فمر على باب رجل تاجر قدّامه كنس ورش وهناك هواء معتدل وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فحط الحمّال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء»(ص.2).

82. **ألف ليلة وليلة**، الجزء الثالث، ص. 2-35. الأرقام التي جعلناها بين عارضتين أرقام الصفحات.

الحمّال هذا، الذي يُدعَى كذلك السندباد البري، يجلس أمام قصر السندباد البحري. لقد أنهكه المشيُ على البر تحت شمس محرقة وها هو الآن يجلس في الظل ليستريح، قبل أن يستأنف حمل أثقاله. المكان الذي اختاره للجلوس «مصطبة» تفصل بين عالمين، عالم البر وعالم البحر، أو عالم الفقر وعالم الغنى. إن ما يتُوق إليه الحمّالُ هو البحر، وهو الآن على الشاطئ، في مكان مرشوش بالماء يهب عليه «هواء معتدل». فوق المصطبة تم اللقاء بين البر والبحر، بين عنصرين مختلفين. البَرّ هنا له صفات مكروهة بينما البحر له صفات محبوبة. الحمال يترك وراءه البرّ الملتهب ويستقبل بوجهه البحر الذي يرحب به برذاذه ونسيمه العليل. من جهة البرُّ والحرُّ (أو النار)، ومن جهة الماءُ والهواء. العناصر الأربعة الأولية[83] تتواجد وتتواجه بازاء المصطبة.

المواجهة تتجلى عندما يُنشد الحمّال أبياتَ شعر يُبدي فيها استغرابه من كون «كل الخلائق من نطفة» ومع ذلك فهو «في تعب زائد» بينما صاحب المنزل الذي يوجد قبالته له ما شاء من «بسْط وعزّ وشُرب وأكل» (ص.3). وحين يسمع السندباد البحريّ كلاَم الحمّال، يرسل في طلبه ويقدم له «شيئاً من أنواع الطعام المفتخر الطيب النفيس»(ص.3) ثم يقول له: «اعلَمْ أنّ لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أن أصير إلى هذه السعادة وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه فإني ما وصلت إلى

83. قد يستفيد الباحث العربي، عند دراسته للمؤلفات الكلاسيكية والحديثة، مما كتبه باشلار حول العناصر الأساسية (الأرض، الماء، النار، الهواء). مدلول هذه العناصر ليس قارا في كثير من الأحيان وإنما يتلون حسب الثقافة المعنية والحقبة التاريخية، بل إن العمل الأدبي، إذا نظر إليه على حدة، قد يعطي صبغة خاصة لهذه العناصر ويوظفها توظيفا فريدا. انظر مثلا تحليل غريماس لاحدى قصص موباسان.

هذه السعادة وهذا المكان إلاّ بعد تَعب شديد ومشقّة عظيمة وأهوال كثيرة»(ص.4).

كلاَ السندبادين وصل إلى «هذا المكان» بعد تعب ونصَب، ولكن شتّان بين ما قاساه السندباد البري وما قاساه السندباد البحري. «السعادة» تُقاس بالمشاقّ التي كُوبدَتْ من أجلها. من هذا المنظور، كلٌّ واحد ينال من النعيم بحسب الأهوال والأخطار التي لقيَها. الحمَّال لمْ يركب البحر ولمْ يتجشّم مشاقّه فلمْ ينلْ من كنوزه شيئاً ولمْ يشاهد غرائبه وعجائبه. لهذا السبب ليس له، على عكس السندباد البحري، حكاية يرويها. لقد بقي فوق البر لم يبرحه ولم يتوغل في البحر الذي يُوفّر الغنى ورصيداً من الأخبار الشيقة التي تحلو روايتُها. كل ما يستطيع فعله الآن هو الإصغاء إلى السندباد البحري ومعاينة العجائب في مرآة خطابه والتقاط الأشياء التي يقذفها أحياناً على الشاطئ.

إلا أننا إذا تأملنا ما حدث للحمّال، نلاحظ أنه عاش بصفة مصغرة تجربة عجيبة تجعله جديراً باقتسام اسم «سندباد» مع صاحبه، وجديراً بأن تروي شهرزاد ما وقع له. فعندما أرسل السندباد البحري في طلبه اجتاز البابَ الذي كان جالساً قبالته، يعني أنه انتقل من فضائه المألوف الى فضاء غريب: «فعند ذلك بُهتَ السندباد الحمّال وقال في نفسه والله إن هذا المكان من بُقَع الجنَان»(ص.3). لو بقي في الفضاء الأول لما كانت هناك حكاية إذ الشرط الأساسي للحكاية هو الانتقال، أي اجتياز العتَبة الفاصلة بين فضاءين[84]. عندما يدخل الحمال إلى الفضاء الغريب يتغير وجوده وتعريفه. لقد «حط حملته عند البواب»(ص.3): لم يعد بحاجة إلى حمل «أسباب الناس». الدور

84. لوتمان، 1975، ص. 103: غريماس، ص 97.

المنوط به الآن هو الاستماع الى ما يرويه السندباد البحري. في صباح كل يوم يقصد الفضاءَ الغريبَ وفي المساء يعود إلى فضائه المألوف. في الصباح يذهب إلى البحر وفي المساء يرجع إلى البر.

هذه الحركة الدورية نلاحظها بعينها في مسيرة السندباد البحري. لقد سافر سبع مرات من بغداد إلى بلدان بعيدة وغريبة، وكل سفر ينتهي بالإياب إلى بغداد. الطواف شمسي، يبعد السندباد من نقطة في العالم ثم يعيده إليها، لكن حدَثَ بعد السفرة السابعة أن الشمس لم تعد تنشط إلى الدوران. تجمدت عند نقطة انطلاقها ولم ترغب في مبارحتها مرة أخرى. وبفقدان الحركة ينتهي السرد ولا يبقى إلا وضع نقطة الختام. الجمود الذي أصاب السندباد هو في الوقت نفسه جمود السرد الذي يعيش بالحركة ويموت بالاستقرار.

حجّ السندباد سبع مرات ثم جلس في منزله يحكي مغامراته. وبعد سبعة أيام لمْ يبقَ له ما يحكيه ولم يبق لشهرزاد ما تحكيه عنه، فيتوقف كل شيء ويتحجر الأشخاص في انتظار الموت. هل معنى هذا أن عنصر البر انتصر على عنصر البحر وأن هذا الأخير تحول إلى ذكرى تتردد كتردد الأمواج على الساحل؟

2- الإيهامُ والإبْهَام

رغم تعرّف السندباد البري على الفضاء الغريب ورغم صحبته للسندباد البحري فإنه يبقى موسوماً «بالبريّ» و«بالحمّال». ماذا يحمل؟ قبل ولوجه الفضاء الغريب كان يحمل «أسباب الناس بالأجرة»(ص. 4). وبعد هذا الولوج تحسنت حاله إلا أنه ظل يحمل ثقل الأرض، عنصره الأساس الذي لا يملك إزاحته عن كاهله. خطواته كلها تتم فوق البر ولا مناص له من الخضوع للعنصر الذي

ينتمي إليه والذي يجذبه ويشده إليه.

أما السندباد البحري فإنه ينتمي إلى الماء الذي لا يستقر على حال إذ هو دائم الحركة والتغيّر. ليس هناك سكونٌ على وجه البحر وإنما مدٌّ وجزْر، أمواج ورياح هوجاء يتلوها هدوء لا يجوز الاغترار به لأنه ليس سوى حركة أقلَّ سرعةً وأقلّ قوة. ولكن سمَة السندباد البحرية لا تطمس جانبه البري كما أن السمة البرية لصاحبه لا تمنعه كلياً من الانجذاب إلى البحر. السندباد البحري، على الرغم من النعت الذي يوصف به، مرتبط بالبر الذي لا يعني، بالنسبة إليه، النعبَ والضَّنَى تحت الحر وإنما السلامة والراحة والأمن. البرّ هو فضاءه المألوف الذي يجد فيه أحبابَه ورفاقَه والعادات التي تربى عليها والتي تبدو له بديهية ومتفوقة على عادات الأقوام الآخرين. ومع ذلك فإنه يُلبّي دائماً نداء البحر: «فاشتاقت نفسي إلى الفُرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجّار وسماع الأخبار» (ص.31). إذا كان البر يضمن الاستقرار والاطمئنان فإن البحر يضمن الغنى ومشاهدة عجائب البلدان. لهذا فالتذبذب هو ما يميز السندباد الذي يضع رجْلاً هنا ورجْلاً هناك. عندما يكون في البر يشتاق الى البحر ويتنكّر لعنصره البري، وعندما يكون في البحر يندم على مفارقته لبغداد ويتنكر لعنصره البحري: «وصرتُ ألوم نفسي على ما فعلتُه وقد تعبتْ نفسي بعد الراحة وقلتُ لروحي يا سندبادُ يا بحريّ أنتَ لم تتُبْ وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب ولم تتُبْ عن سفر البحر وإن تتُبْ تكذب في التوبة فقاس كل ما تلقاه فإنك تستحق جميع ما يحصل لك»(ص. 32).

البحر فتنةٌ تسلب العقل وتؤدي إلى الهلاك، وعلى قدْر الفتنة يكون النفور. هذا ما يمكن استنتاجه من صفات العالم الغريب الذي

يعرض أشياء تغري السندباد وأشياء يشمئز منها.

الصفة الأولى تتعلق بحجم المخلوقات الذي يختلف عما هو شائع في العالم المألوف. هناك مثلا «القرود» ،أي الأقزام «وهُمْ أقبح الوحوش وعليهم شعور مثل لبد الأسود ورؤيتهم تفزع ولا يفهم أحد لهم كلاماً ولا خبراً وهم مستوحشون من الناس صُفْر العيون سُود الوجوه صغَارُ الخلْقة طولُ كل واحد منهم أربعةُ أشبار»(ص.12). على أن الضخامة هي الميزة الغالبة. عندما يحلّق الرخّ في السماء فإنه يحجب الشمس كما تفعل الغمامة ويظلم الجو. والفيل الذي هو أكبر حيوان في عالم السندباد المألوف، لا يزن أكثر من ذبابة فوق قرن «الوحش المسمى بالكركدن». الكركدن هذا «يحمل الفيل الكبير على قرنه ويرعى به في الجزيرة والسواحل ولم يشعر به ويموت الفيل على قرنه ويسيح دُهْنُه من حر الشمس على رأسه ويدخل في عينيه فيعمَى فيرقد في جانب السواحل فيجيء له طير الرخّ فيحمله في مخالبه ويروح به عند أولاده ويزقهم به»(ص.11).

الصفة الثانية للفضاء الأجنبي هي مزجُه للمتناقضات والمتنافرات إذ تتجاور فيه أشياء نفيسة مع كائنات مخيفة: «ومشيتُ في ذلك الوادي فرأيتُ أرضه من حجَر الألماس... وكل ذلك الوادي حيات وأفاع»(ص.10). ليس للوادي منفذٌ ولا مخرج ويبقى السندباد يهيم في جنباته متأملا الأحجار الكريمة ومتحسراً على إحراز ثروة هائلة لن يستفيد منها إذ ينتظر بين لحظة وأخرى أن يصير في جوف حية. أسباب الغنى والسعادة تتجاور مع أسباب الذعر والموت.

الصفة الثالثة هي وجود شعائر وعادات لم تكن تدور بخلد السندباد فيقشعر منها جلده ويشعر بالدوار تجاهها. فهناك قوم يتلذذون بأكل لحم الآدميين ثم هناك قوم لهم «عادة رديئة جداً» إذ

كلما ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة وإن مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحدٌ منهم بالحياة بعد رفيقه»(ص.20). العالم الغريب ميدان فسيح للوصف المفصل، بينما في العالم المألوف تكفي الإشارة والتلميح. ليس هناك أيُّ داع لوصف بغداد أو الفيل أو النسر: التسمية وحدها كافية لإبراز خصائص الكائنات المألوفة. وليس هناك كذلك أي داع للتحدث بإسهاب عن عادات العالم الذي ينتمي إليه الراوي. فعندما يعلن هذا الأخير أنه إثْر عودته إلى بغداد «تصدّق ووهب وأعطى»(ص.11) فإنه لا يشعر بأدنى حاجة إلى أن يضيف أنه فعل ذلك شكراً لله لأنه شيء معلوم. علّة الأحداث معروفة في عالمه ولا تحتاج إلى تفسير أو تعليق. العالم المألوف يقتصد فيه في القول بينما لابد من الإطالة في وصف العالم الغريب لأنه مجهول.

الصفة الرابعة تتعلق بالتسمية. لا يخفَى ما للتسمية من أهمية قصوى إذ بفضلها يتم ضبط الأشياء والتجول بثقة خلالها. السندباد كثيراً ما يعجز عن تسمية الأماكن التي تلقيه فيها العواصف. إذ ذاك يكون الضَّلال والضياع لأنه لا يستطيع وضع اسم على الجزيرة التي يوجد فيها فلا يدري الجهة التي يجب عليه أن يقصدها ليتم له الخلاص والنجاة. سُئل مرة بعد عودته إلى بغداد عن مدينة عاش فيها مدة من الزمن فأجاب: «والله لا أعرف للمدينة... اسْماً ولا طريقاً» (ص.31). العالم الغريب له خريطته الخاصة التي تختلف عن خريطة العالم المألوف.

وقد يحدث أحياناً أن التسمية العامة المجردة (جزيرة، إنسان...) تصدر عن الوهم والالتباس. فمثلاً يبصر السندباد «قبة كبيرة بيضاء شاهقة العلو كبيرة الدائرة» ولكن يتبين له فيما بعد أنها

«بيضةٌ من بيض الرخّ»(ص.9). ومرة أخرى ينزل هو والبحارة إلى «جزيرة كأنها روضة من رياض الجنّة» ثم يعلمون بعد فوات الأوان أن ما ظنوه جزيرة «إنما هي سمكة كبيرة رسَتْ في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار» (ص.4-5). وعلاوة على ذلك ما هو الاسم الجدير بالقوم الذين يأكلون لحم البشر «بلا شَيٍّ ولا طبخ»(ص.18)؟ وأيُّ اسم يليق بأهل مدينة «تنقلب حالتهم في كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء»(ص.34)؟

هذه الأسئلة تؤدي بنا إلى السؤال التالي: ما هو التعريف الذي يليق بالسندباد؟ هل سعيه في العالم الغريب يجعله، ولو إلى حد ما، غريباً عن نفسه؟ بعبارة أخرى، هل هو متمسك كل التمسك بمنطق العالم المألوف بحيث يسلم من عدوى الغرابة؟

3- السندباد الهوائي والسندباد التحت أرضي

البحر ماء والماء يتبخر ويصير هواء. لم يكتف السندباد بركوب البحر بل جرب كذلك، ثلا ث مرات، صعود الجو، مرة على متن طير الرخ، ومرة على متن نسر، ومرة متشبثاً بأحد الرجال الذين تنبت لهم أجنحة كل شهر. وحسب ما يظهر من الحكاية السابعة فإن التحليق في الفضاء من عمل الشيطان ولا ينبغي للإنسان أن يحاوله لأن فيه تجاوزاً للطبيعة البشرية. من طبيعة الطيور أن تصعد في الجو ولكن على الآدميين أن يحجموا عن ذلك لأن فيه تطاولاً وشططاً وتحدياً للحدود المرسومة لهم. وبالفعل فقد كادت التحليقة الثالثة أن تنتهي بكارثة، أي أن السندباد كاد أن يهوي إلى الأرض ويتكسر عقاباً له على غروره. «ولم يزل طائراً بي ذلك الرّجُل وأنا على أكتافه حتى علاَ

بي في الجو فسمعت تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك فتعجبتُ من ذلك وقلتُ سبحان الله والحمد لله فلم استتمّ التسبيح حتى خرجتْ نار من السماء فكادت تحرقهم فنزلوا جميعاً وألقوني على جبل عال وقد صاروا في غاية الغيظ مني»(ص.34).

النار كما رأينا في البداية حليفةُ البر بينما الجو حليف البحر. النار عدوة الهواء كما أن البر عدو البحر. إذا كان ركوب البحر مكروهاً لأن فيه مجازفةً واستسلاماً لعنصر التغير فإن ركوب الجو محرّمٌ لأن فيه تشبهاً بالعفاريت والشياطين وخرقاً لنواميس الطبيعة. على كل حال لم يعد السندباد إلى مثلها وعمل بنصيحة زوجته: «قالت لي احترسْ من خروجك بعد ذلك مع هؤلاء الأقوام ولا تعاشرْهُم فإنهم إخوان الشياطين ولا يعلمون ذكر الله تعالى»(ص.35).

العلاقة بين البر والبحر أُفقيةٌ بينما العلاقة بين البر (أو النار) والجو عمودية. وقد تتطور العلاقة العمودية إلى علاقة بين سطح البر وجوفه أي بين عالم الأحياء وعالم الأموات. فكما أن السندباد ارتفع ثلاث مرات إلى عنان السماء فإنه نزل ثلاث مرات إلى عمق الأرض، إلى منطقة تُخيّم عليها «ظلمة شديدة»(ص.29) ولا يعرف فيها «الليل من النهار»(ص.21). فلقد دُفن حياً مع زوجته الميتة في السفرة الرابعة، أما في السفرة السادسة والسابعة فإنه لم يجد طريقة تخلصه من الوحدة والضياع سوى ركوب فلك صغير يسير مع التيار في نفق طويل تحت الجبل. الفلك بمثابة تابوت متجول، والسندباد، الذي تأخذه، من شدة التعب، «سنَة من النوم»(ص.29)، كالميت فيه. في عالم الظلام والموت يتحكم زمانٌ خارج الزمان العادي الذي يتحدد بطلوع الشمس وغروبها.

مما سبق يمكن أن نستنتج أن السندباد، بانتمائه إلى عالمين

مختلفين، قد صار وسيطاً بينهما (الوسيط هو الذي يكون في الوسط بين شخصين ويكون مُلماً بكل حاجاتهما وميولهما ومشاكلهما). بفضل أسفاره التي تنقله من أفق إلى أفق، تأهّل لأن يكون سفيراً بين بغداد (رمز الفضاء المألوف) وأقطار الغرابة. لقد اهتدى مرة إلى تلقين قوم غرباء صناعة السروج، وبالمقابل عاد يوما بهدية من أحد ملوك البلاد البعيدة الى هارون الرشيد. «فتعجب الخليفة من ذلك غاية العجب وأمر المؤرخين أن يكتبوا حكايتي ويجعلوها في خزانته ليعتبر بها كل من رآها»(31.ص). السرد في هذا المضمار أحسنُ وسيلة للتبادل بين العالمين.

4- المقايضة

متى يأخذ رُواة ألف ليلة وليلة في سرد حكاياتهم؟ عندما لا يكون بدٌّ من ذلك ويصبح السرد الوسيلة الوحيدة للخروج من ورطة أو موقف صعب. السرد وليدُ توتر بين قوي وضعيف. حين يشد القوي بخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء، إنها القربان الذي يذبح لتهدئة غضب الشخص المتسلط وتقريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته، بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة، وإنما علاقة تفاهم وتبادل. بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راو ومستمع[85]. كلا الطرفين ينتظر من الآخر شيئاً: المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيقة، والراوي ينتظر من المستمع أن يعفو عنه أو بصفة عامة، أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة. للسرد سلطة عجيبة لا تقاوم. كلما

85. بارت، 1970، ص. 95-96؛ تودوروف، 1971، ص. 86-88.

يتقدم السرد يهدأ المستمع وتسترخي ملامح وجهه المكفهرة، أي أنه يسقط في الفخ الذي نصَبه له الراوي عندما أخذ في السرد. الراوي لا مندوحة له من الكلام والمستمع لا مندوحة له من تنفيذ رغبة الراوي عندما يُتمّ حكايته. السرد له وظيفة معينة إذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن أحدهما يكون على شفا حفرة من القتل. وظيفة السرد هي إعادة التوازن لعلاقة مختلّة.

هذا النوع من التعاقد نجده بالطبع في **حكاية السندباد** ولكن علاقة القوة بين الراوي والمستمع معكوسة هنا. في جل حكايات **ألف ليلة** يكون المستمع (شهريار مثلا) هو القوي المسيطر، ويكون الراوي (شهرزاد) هو الضعيف الخاضع الذي يلتمس العطف والرحمة. لكن في حكاية السندباد نجد نقيض هذا : السندباد البحري، الرجل القوي (الغني) هو الذي يقوم بالسرد، بينما السندباد البري، الرجل الضعيف (الفقير) هو الذي يتلقّى السرد.

ما هو ثمن الإصغاء؟ السندباد البري ينصت إلى حكايات السندباد البحري وينال كل ليلة مكافأة سنيّةً جزاءً له على إنصاته: «ثم إن السندباد البحري عشّى السندباد البري عنده وأمر له بمائة مثقال ذهباً وقال له آنستنا في هذا النهار فشكره الحمّال وأخذ منه ما وهبه له وانصرف إلى حال سبيله»(8.ص). الإصغاء يقدّر بمائة مثقال ذهباً بالإضافة إلى عشاء فاخر. عندما دخل الحمال في علاقة تبادل مع السندباد انتقل من الفقر إلى الغنى: التبادل يؤدي إلى التبدّل.

نتذكر أن السندباد البحري شرع في رواية مغامراته ليبرهن للحمال أن «السعادة» التي صار إليها قد استحقها بما كابده من صعوبات ومشاق. ويمكن أن نضيف أنه تاب من الأسفار ولكن لم يتب من الرواية، فلا بد له من مستمع يُعيره سمعه. لكن ماذا حدث

بعد أن أنهى السندباد حكاياته السبع؟ لم تنفصم علاقته مع الحمال لأن السرد خلق بينهما أنساً ومودة استمرا إلى أن أتى «هازمُ اللذات ومفرّقُ الجماعات»(ص.35).

ينبغي أن نشير إلى أن السندباد لم يروِ للحمّال فقط ما جرى له. لا ننسى أنه تاجر وأن التجارة، بجانب «الفرجة»، هي الغرض من أسفاره: «وكل محل رسوْنا عليه نقابل التجار وأرباب الدولة والبائعين والمشترين ونبيع ونشتري ونقايض بالبضائع فيه»(ص.8). عندما يسعفه الحظ (البحر) فإنه يتاجر بالبضائع التي حملها معه من بغداد. ولكن ماذا يفعل عنّدما يغرق مركبه وتضيع أمتعته ولا ينجو إلا بأعجوبة من الغرق؟ هل يفقد صفة التاجر؟ لا، لأنه يستدرّ عطف الناس بسرد ما وقع له، أيْ أنه يتّجر بالخطوب التي لقيها. عندما يُتلف البحر جميعَ ما يملك فإنه يرقع حاله بالسرد وبعد مدة يصير من جديد غنياً. السرد سلْعة يجدها دائماً رهن إشارته عندما يفقد سلَعَهُ الأخرى. في وسعه دائماً أن يروي كيف ضاعت منه سلَعُه وكيف صار مُعدماً، ومقابل حكايته ينال الخير العميم. «ولم نزل سائرين إلى أن وصلنا إلى مدينة الملك المهرجان وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي فطلبني فأدخلوني عليه وأوقفوني بين يديه فسلمت عليه فردّ علي السلام ورحب بي وحياني بإكرام وسألني عن حالي، فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المبتدا إلى المنتهى فعند ذلك تعجّب مما وقع لي وما جرى لي... ثم إنه أحسن إلي وأكرمني وقربني إليه وصار يؤنسني بالكلام والملاطفة وجعلني عنده عاملا على مينا البحر...» (ص6). بفضل ما تدرّه عليه حكايته من مال يشتري سلَعاً جديدة ويعود إلى الاتجار والمقايضة.

على أنه أحياناً لا ينفع السرد في إيجاد تعاقد يرضي الطرفين.

يحدث هذا عندما يكون أحد الطرفين مفتقراً إلى عنصر من عناصر الآدمية. إذ ذاك يصبح السرد عديم الفائدة لأنه قبل كل شيء، فعلٌ بشريٌ لا يتم إلا بين البشر. لا شيء يُرجَى من آكلي لحم الإنسان ولا من الأقزام الذين، بالاضافة الى توحشهم، «لا يفهم أحد لهم كلاماً ولا خبراً». ولا شيء يُرجَى من العجماوات ولا من المخلوقات المتشبهة بها كالعملاق الذي يظهر في الحكاية الثالثة والذي هو «في صفةإنسان» ولكن «له أنياب مثل أنياب الخنازير وله فم عظيم الخلقة مثل فم البئر وله مشافر مثل الجمل» (ص.13). هذا المخلوق الذي تغْلب عليه الأوصاف الحيوانية لا يتكلم وليس بإمكان من يقع في قبضته أن يجري معه أي حوار.

ماذا يحدث عندما يكون أحد الطرفين لا يستطيع التعبير عن حاجاته إلا بالإشارة؟ لنقرأ ما وقع للسندباد مع شيخ البحر: «ثم دنوت منه وسلمتُ عليه فرد علي السلام بالإشارة ولم يتكلم فقلت له يا شيخُ ما سبب جلوسك في هذا المكان فحرك رأسه وتأسف وأشار لي بيده يعني احملني... فتقدمتُ إليه وحملته على أكتافي، وجئت إلى المكان الذي أشار لي إليه وقلت له انزلْ على مهلك فلم ينزل عن أكتافي وقد لفّ رجليه على رقبتي فنظرت إلى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة»(ص.24). هذا المخلوق يدخل في حوار مع السندباد ولكن بالإشارة فقط. إن رجليه الجاموسيتين وعدم قدرته على النطق تقربانه من الحيوان. فهو، كالعملاق والأقزام، نصف إنسان ونصف حيوان. التواصل في هذه الحالة ينعدم أو لا يخدم إلا طرفاً واحداً، وحين يصير التبادل مستحيلا لا يبقى إلا العنف ولغة القوة.

5- السندباد العربي

لنتساءل الآن عن معنى التوبة الصادقة التي أعلنها السندباد في نهاية مطافه : «ثم إني تبتُ إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفـــرة السابعة التي هي غاية السفـــرات وقاطعة الشهوات» (ص.35). هل السفر من المحظورات؟ ما هو الذنب الذي اقترفه والذي يستلزم التوبة؟

إنّ ما تاب منه السندباد هو فتنة العالم الغريب والنزعة إلى الذوبان فيه. الهلاك الذي يتهدده في البحر هو الاستسلام إلى إغراء «الآخر» والتنكر للمنبع والأصل. في كل سفرة تختلط عليه المسالك ويكاد أن لا يعود إلى ذويه. التوبة هي الأوبة الى بغداد، الى النقطة التي كان منها انطلاقه، إلى البداية.

لكن الوفاء لعالم الألفة لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغرابة. وإلا فلماذا يشعر السندباد بحاجة ملحة إلى رواية تجاربه ولماذا «صار كل مَنْ سمع بقدومه يجيء اليه ويسأله عن حال السفر وأحوال البلاد فيخبره ويحكي له ما لقيه وما قاساه»(ص.12)؟ حكاية السندباد بمثابة حوار، أو جدل، بين الانغلاق والانفتاح، تماماً كالثقافة العربية المعاصرة لها (الجاحظ مثلا) التي تتميز بالالتحام بين عناصر مألوفة وأخرى غريبة، بين البر والبحر.

واليوم من ينكر أن السندباد لا يزال يخاطبنا عبر القرون ويسألنا عن علاقتنا بالعالم المألوف وبالعالم الغريب (الغربي)؟ لقد كثر حفدَتهُ على الخصوص منذ عصر النهضة (انظر على سبيل المثال الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) وليس في الأفق ما ينبئ بأن عهد «السّنادبَة» قد انتهى. بصفة أو بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سندباد.

المراجع

حرصاً على الاختصار، لمْ أذكر في الهوامش إلا أسماء المؤلفين. أما عناوين الكتب ومكان وتاريخ صدورها، فيجدها القارئ في قائمة المراجع.

عندما يتعلق الأمر بأكثر من كتاب لمؤلف ما، فإنني أتبع اسم المؤلف بتاريخ الكتاب الذي أشير إليه.

وعندما يكون المؤلف قد أصدر أكثر من دراسة في سنة واحدة فإني أتبع التاريخ بحرف (أ) أو (ب).

المراجع باللغة العربية

ابن خلدون: **المقدمة**، بيروت، دار احياء التراث العربي، بدون تاريخ.

ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر** (منشور مع فن الشعر لأرسطو).

ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن المقفع: **كليلة ودمنة**، بيروت، 1969.

ارسطو:

* 1959، **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة.

* 1973 ،**فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، الطبعة الثانية.

الإصفهاني: **الأغاني**، بيروت، 1973.

ألف ليلة وليلة، المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311.

الباقلاني: **اعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، دا رالمعارف، 1964.

الثعالبي: **يتيمة الدهر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1377.

جابر عصفور: **الصورة الفنية**، القاهرة، دار الثقافة، 1974.

الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

الحريري:

* 1326: **مقامات الحريري**، القاهرة.

* 1904: **ملحة الاعراب**، تحقيق ليون بينتو (النص العربي مصحوب بترجمة فرنسية)، باريز.

الحضرمي: **تحفة الأحباب وطرفة الأصحاب**، القاهرة، بدون تاريخ.

الزمخشري: **شرح مقامات الزمخشري**، بيروت، بدون تاريخ.

ضيف: **المقامة**، القاهرة، دار المعارف، 1954.

القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاهرة، دار احياء الكتب، بدون تاريخ.

قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1963.

القزويني: **الايضاح في علوم البلاغة**، بيروت، الطبعة الرابعة، 1975.

الهمذاني: **الرسائل** (منشورة بعنوان: **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، مع شرح لابراهيم الأحدب الطرابلسي، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، بدون تاريخ).

ياقوت: **معجم الأدباء**، تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة، 1936 - 1938.

المراجع بلغة أجنبية

Arkoun (M.): *Essais sur la pensée islamique,* Paris, Maisonneuve et Larose, 1973.

Bakhtine (M.): *Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1970.

Barthes (R.):
- 1968 : "Linguistique et littérature", *Langages,* 12.
- 1966: "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications,* 8.
- 1970 a: *S/Z,* Paris, Ed. du Seuil.
- 1970 b: "L'ancienne rhétorique", *Communications,* 16.

Birge-Vitz (E): "Type et individu dans l'"autobiographie" médiévale", *Poétique,* 24, 1975.

Blachère (R.): *Histoire de la littérature arabe,* Paris, collection "idées".

Bremond (C.): "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, 1966.

Derrida (J.):
- 1971: "La mythologie blanche", *Poétique,* 5.
- 1972: *La Dissémination,* Paris, Ed. du Seuil.

Duchet (C.): "Idéologie de la mise en texte", *La Pensée,* 215, 1980.

Eliade (M.): *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, collection "idées".

Foucault (M.): *L'Archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.

Gadamer (H.-G.): *Vérité et méthode,* Paris, Ed. du Seuil, 1976.

Genette (G.): *Figures II,* Paris, Ed. du Seuil, 1969.

Greimas (A.J.): *Maupassant. La sémiotique du texte,* Paris, Ed. du Seuil, 1976.

Grunebaum (G. von): *L'Islam médiéval,* Paris, Payot, 1965.

Hamon (Ph.): "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique,* 12, 1972.

Jakobson (R.): *Essais de linguistique générale,* collection "Points".

Jauss (H.R.):
- 1970: "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique,* 1.
- 1978: *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard.

Kilito (A.):
- 1976: "Le genre "séance": une introduction", *Studia Islamica,* 43.
- 1980: "L'auteur de paille", *Poétique,* 44.

Lacoue-Labarthe (Ph.) et Nancy (J.-L.): *L'absolu littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1978.

Likhatchev (D.): "L'étiquette littéraire", *Poétique,* 9, 1972.

Lotman (Ju.M.):
- 1969: (avec Pjatigorskij): "Le texte et la fonction", *Semiotica,* 2.
- 1975: "On the metalanguage of a typological description of culture", *Semiotica,* 14:2.

Papadopoulo (A.): "Esthétique de l'art musulman, la peinture", *Annales,* 3, 1973.

Porcher (M.C.): "Théories sanscrites du langage indirect", *Poétique,* 23, 1975.

Prince (G.): "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique,* 14, 1973.

Ricoeur (P.): *La Métaphore vive,* Paris, Ed. du Seuil, 1975.

Riffaterre (M.): "Le poème comme représentation", *Poétique,* 4, 1970.

Rothe (A.): "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine", *Littérature,* 32, 1978.

Tomachevski (B.): "Thématique", in *Théorie de la littérature,* textes des Formalistes russes, Paris, Ed. du Seuil, 1965.

Todorov (T.):

- 1971: *Poétique de la prose, Paris,* Ed. du Seuil.
- 1972 a (avec O. Ducrot): *Dictionnaire encyclopédique* des *sciences du langage,* Paris, Ed. du Seuil.
- 1972 b: "La poétique en URSS", *Poétique,* 9.
- 1977: *Théories du symbole,* Paris, Ed. du Seuil.
- 1978 a: *Les genres du discours,* Paris, Ed. du Seuil.
- 1978 b: *Symbolisme et interprétation,* Paris, Ed. du Seuil.

Viëtor (K.): "L'histoire des genres littéraires", *Poétique,* 32, 1977.

Watt (I.): "Réalisme et forme romanesque", *Poétique,* 16, 1973.

Zumthor (P.): *Essai de poétique médiévale,* Paris, Ed. du Seuil, 1972.

محتويات الكتاب

الوفاء لعالم الألفة لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغرابة. وإلا فلماذا يشعر السندباد بحاجة ملحة إلى رواية تجاريه ولماذا " صار كل من سمع بقدومه يجيء إليه ويسأله عن حال السفر وأحوال البلاد فيخبره ويحكي له ما لقيه وما قاساه".

حكاية السندباد بمثابة حوار، أو جدل، بين الانغلاق والانفتاح، تماما كالثقافة العربية المعاصرة لها (الجاحظ مثلا) التي تتميز بالالتحام بين عناصر مألوفة وأخرى غريبة ، بين البر والبحر.

واليوم من ينكر أن السندباد لا يزال يخاطبنا عبر القرون ويسألنا عن علاقتنا بالعالم المألوف وبالعالم الغريب (الغربي) ؟ لقد كثر حفدته على الخصوص منذ عصر النهضة (انظر على سبيل المثال الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) وليس في الأفق ما ينبىء بأن عهد " السنادبة " قد انتهى. بصفة أو بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سندباد.